الرياض : عاصمة الثقافة .!

في منتصف شوال ١٤٢٠هـ ، 22 يناير 2000 ، انطلقت شعلة الإيذان .. بأن الرياض ، عاصمة بلادنا .. مركز الثقافة ، لعام 2000 . وانطلق صوتنا من عاصمتنا معلناً ذلك .!

جاء دورنا ، كما جاء من قبل دور غيرنا .. من العواصم العربية، التي اختيرت عواصم للثقافة العربية وهذا يعني ... أن كل تلك العواصم ، أعطيت فرصها ، لكي تعبر وتتحدث عما حققت من المعارف.. خلال الزمن الذي أتيح لها ، كي تحقق طموحاتها المعرفية؛ من واقع نهضتها العامة، بعد أن ارتقى فيها التعليم ، وأصبحت فيها جامعات .. تنهض بالعلم والأدب ، وبقية فروع المعرفة ، وتخرج فيها من الجنسين.. من يعتد به ، ويستطيع أن يحقق الطموحات التي تنهض بالوطن ، حتى يأخذ مكانه .. بين الأمم التي ارتقت ، وسبقت الأمة العربية، حيث أتيح لها .. أن تتعلم ، وأن ترقى .. بالإضافة إلى تراثها الذي يمثل ركيزة وقيمة يُتكأ عليها ، لأنها مرجعية حقيقة بالتقدير ، وأن تحقق نهضة تثبت بها مكانتها .. بين الشعوب التي قطعت شوطاً في الرقي الحضاري ، لأننا في عصر علم واسع ، ومعارف كثيرة . وأن الأمم لا ترقى بالمال وحده ، ولا بمكاسب ثرائها ، وإنما بما تحقق .. من مكاسب معرفية متطورة ، تتماشى مع العصر ، لتكون قيمة ، وحياة

راقية ، ليست مظهرية ، وإنما ما تعنيه النهضة من معان ورقي حضاري، يجعل لها مكانة بين الأمم .. التي شقت طريقها في الحياة ، ليكون لها مركز مرموق.. في حياة الصراع فيها على أشده ، ولا يبقى فيها إلا القوي ، بالعلم والصناعة والمال والفكر ، وليس فيها مكان لخامل جاهل وغير عامل .! عصر قوة وسباق في كل شيء ، ينهض بالحياة والإنسان ، بعمل متقن جاد متصل ومجد .!

– الرياض – عاصمة الثقافة لعام 2000 . وهذا لا يعني أن يكون ذلك المسمى والاختيار – شعاراً –، لا يتحقق من ورائه شيء ، وإنما يعني أن نكون في مستوى المسؤولية ، لأنا أمة لها تاريخ مشرق ، وذات حضارة ، عميقة الجذور . وينبغي أن نصل الحاضر بالماضي ، وأن نعنى بالثقافة .. بمختلف السبل ، وأن نحقق نجحاً ، كما حققت العواصم التي سبقتنا وأن يكون لنا أداء وعطاء .. ونهضة ثقافية ؛ بملتقيات مختلفة ، وطرح معرفي ، يشارك فيه المواطن المثقف، وكذلك القريب .. من الوطن العربي ، الذي أحاط بالثقافة العربية في بلادنا ؛ وما حققنا منها وفيها . ذلك أن اختيار عاصمة من العواصم العربية -- مركزاً – ثقافياً ، يعني .. طرحاً معرفياً، وإظهار مكاسبنا وتحصيلنا من العلوم والمعارف ، وأن نخوض في حواراتنا بنصيبنا من العلم المعرفي ، لكي نكون حقيقين .. بما أتيح لنا من فرصة، نظهر من خلالها ما حصلنا من ثقافة ، بسعينا وعملنا ، وأن لنا منها نصيباً ، حققنا به.. بعض ما نصبو إليه ، وأننا ساعون إلى المزيد .. بطموحاتنا ودأبنا وعملنا ، لنكون في صفوف الأمم .. التي نهضت ، من خلال ما تعلمت ودرست وعملت.! نسأل الله العون والسداد .

هيئة التحرير

بعض خصائص الخطاب*

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

محمد مفتــــاح

* هذا الموضوع كان محاضرة ألقاها الدكتور محمد مفتاح على منبر النادي الأدبي الثقافي بجدة، بتاريخ ١٤١٥/٧/٣٠هـ الموافق ١٩٩٥/١/١م.

١ - إشكالات ومقاربات

يطرح هذا العنوان عدة إشكالات ، منها إشكال التفرقة بين الخطاب والنص والمتن، ومنها - في حالة تبني مفهوم النص - إشكال التمييز بين أجناس الخطاب وأنواعه وأصنافه ، ومنها إشكال الخصائص المحايثة والخصائص المشيدة ، ومنها إشكال استجابة القارىء للبنيات النصية ، ومنها إشكال اختلاف القراءات والتأويلات ... إنها إشكالات كثيرة . وكل إشكال نال حظاً وافراً أو قليلاً من المهتمين بنظرية الأدب ونظريات القراءة بمختلف تجلياتها: نظريات تحليل الخطاب ، ونظريات التلقي ونظريات العلوم المعرفية وغيرها .

إن محاولة سرد النظريات والمناهج التي سعت إلى تحليل الخطاب بله الإستفادة منها ، تكون ضرباً من ضروب العنت والإعنات ، ولذلك فإننا سنقتصر على ما يعنينا في حل إشكالنا والوصول إلى أهدافنا. وإشكالنا مداره : الأُغْلُوطَةُ الأنطولوجية والأُغْلُوطَةُ التشييدية المتطرفة ، والخطوات في طريق حله هو تفاعل النص والقارىء .

في ضوء هذا المنظور الإشكالي الذي يحث على التفكير والتدبير والاجتهاد سنلقي الضوء على بعض خصائص النص متبعين الخطوات التالية : تحديدات ، واستراتيجيات ، وتنويعات ، وماهيات ، ورهانات .

١ - تحديد النص والخطاب :

من خلال قراءة بعض المعاجم المختصة[1] يتبين أنها ترادف بين

النص والقول من جهة ، والخطاب والتلفظ من جهة ثانية ، وتقابل بينهما أحياناً أخرى . ويرجع هذا التذبذب إلى تطور الخلفيات النظرية وتطور الإجراءات المنهاجية تبعاً لذلك ، فقد نشأ تحليل الخطاب – نصاً وخطاباً – في حضن لسانيات الجملة ، ولم تراع في الجملة إلا صحة التركيب واتساق المعنى بغض النظر عن انسجامه مع سياقه ، أو قد ترعرع حسب مبدأ " الاستقلال الأنطولوجي للشكل السيميائي " في المدرسة الكريماصية الشكلانية السيميائية الباريزية .

وإبعاد السياق كان نتيجة قرار منهاجي لأن المشروع النظري لنحو الجملة ولسيميائيات كريماص هو اختيار بعض المستويات الوجيهة بحسب الغاية المتوخاة ، وهي صياغة نحو للغة ونحو للسرد . والإهتمام بالسياق – الذي هو متشعب وغير منضبط – يشوش على هذه الصياغة إن لم يعقها ، على أن استراتيجية باحثين آخرين أخذت بعين الاعتبار الخصائص السيميائية للقول والتلفظ في آن واحد مثل (كريستيفا وأوريكشيوني ...)، ومثل (يوسف كورتيس)، وهو من أعمدة المدرسة الكريماصية ، فقد عنون أحد كتبه بـ " التحليل السيميائي للخطاب . من القول إلى التلفظ "[٢]. وقد جعل فيه علاقة لزومية بين القول والنص وبين الخطاب والتلفظ ، لأن القول والنص يفترضان عملية التلفظ والخطاب ، وعليه ، فإن الخطاب والتلفظ أعم من القول والنص . وأساس المباينة أو الترادف تابع لاستراتيجية الباحث ، ومُعتَمِدٌ على أساس مقولات اللغة الفرنسية والإنجليزية اللتين تحتويان على كلمتي النص والخطاب. وقد ذكر بعض الباحثين أن بعض اللغات الأخرى ليس لديها إلا كلمة النص ، ونتيجة لذلك ، فإن أشكال التفرقة والتمييز غير وارد لديها .

بيد أن اللغة العربية تحتوي على المفردتين معاً ، فالنص يعني الإظهار والتراكم والتعيين ومنتهى الشيء، وهذه المعاني إذا ما نقلناها

إلى لغة معاصرة فإنها تعني أن النص له بداية وله نهاية ، وأنه عبارة عن جمل متراكمة تُظْهِرُ ما خَفي وتُعَيِّنُه . وأما الخطاب فهو يقوم بين طرفين ، أحدهما مخاطِبٌ وثانيهما مخاطَبٌ ، وقد يتحاوران فيقال حينئذ ، إنهما يتخاطبان. وإذا ما تجاوزنا المعنى اللغوي إلى المعنى المصطلحي فإن النص - بمعناه الأصولي - يكون مقطوعاً به وغير مقطوع . فإذا كان مقطوعاً به فإنه لا اجتهاد مع وجوده[3]، وهو عند الأصوليين مثل الخطاب يقصد به الأمر أو النهي أو الإخبار أو الخبر وغيرها من الوظائف . وبناء على هذا ، فإن الخطاب عندهم يشمل النص أيضاً ، وإذن ، فالخطاب أعم من النص[4]. وعلى أساس هذا التقريب ، فإن ما ورد في الثقافة العربية الإسلامية يتطابق أو يكاد مع ما رأيناه في الثقافتين الإنجليزية والفرنسية .

وإذا ما صح لنا هذا التقريب فإننا نقترح التعريف التالي للنص والخطاب . إن النص عبارة عن وحدات لغوية طبيعية منضدة متسقة ، وإن الخطاب عبارة عن وحدات لغوية طبيعية منضدة متسقة منسجمة. ونعني بالتنضيد ما يضمن العلاقة بين أجزاء النص والخطاب مثل أدوات العطف وغيرها من الروابط ، وبالتنسيق ما يحتوي أنواع العلائق بين الكلمات المعجمية ، وبالإنسجام ما يكون من علاقة بين عالم النص وعالم الواقع . ومادمنا أخذنا بمفهوم الخطاب فإن مقْتَرَبَنَا سيعير الاهتمام إلى بنية الخطاب ووظيفته[5].

٢ - استراتيجيات :

على أساس التعريفين معاً ، أي الاكتفاء بتحليل بنية الخطاب أو الجمع بين تحليل البنية والوظيفة ، أنجزت مقاربات بلغات عديدة ، منها الفرنسية والإنجليزية .

أ - الاستراتيجية الفرنسية .

لا يعني هذا العنوان أن هناك استراتيجية واحدة لتفكيك الخطاب وإبراز خصائصه ، وإنما هناك استراتيجيات متعددة سنشير إلى اثنتين منها ، أولاهما تحليل الخطاب بالمنهاجية الكريماصية ، وثانيتهما تحليل الخطاب السياسي بصفة خاصة .

١ - المنهاجية الكريماصية :

يستمد كريماص نظريته فمنهاجيته من مصادر متعددة ، أهمها الأنثروبولوجية البنيوية (ليفي ستراوس) والشكلانية (بروب)، ونظرية العوامل (تنيير) وفلسفة العمل ، والنحو التحويلي - التوليدي وغيرها[٦]. وقد استثمر هذا كله فانطلق من تصور الخطاب مكوناً من عدد من المستويات: مستوى أعمق ، وهو الموروفولوجية التصنيفية المؤسسة على علائق رياضية ومنطقية (أو شبيهة بهما) مستمدة من زمرة "كلاين"[٧]، ومن المنطق الصوري الأرسطي ، وتتجلى في المربع السيميائي بحدوده وحدود حدوده ، ومستوى عميق هو تحويل لعلائق المستوى الأعمق . ويبرز هذا المستوى في العمليات التحويلية المؤدية إلى تمليك العامل الذات موضوعاً أو حرمانه منه ، وهذا التمليك أو الحرمان يؤدي إلى بنية للصراع ، أو هو نتيجة لها ، قائمة على ستة عوامل :



وأما المستوى الثالث فهو سطحي يتجلى في المستويات الدلالية

للخطاب ، أي المستوى التصويري والمستوى الموضوعاتي والمستوى القيمي . وتستخلص هذه المستويات بالمزاوجة بين التحليل العام والتحليل الدقيق ، التحليل المعتمد على مفردات اللغة والمؤسس على تفكيك المفردات إلى مقومات ذاتية ، وعلى تشييد مقومات سياقية[8].

إن ما يهم ليس تفاصيل هذه المنهاجية ، وإنما ما يشغل هو أن يستنتج منها بعض الخصائص الخطابية ، وهي :

- السردية : فهذه الخاصة كونية تشمل كل ضروب السلوك والتصرف ، ولذلك فهي دعامة الخطاب تجب المحافظة عليها في الترجمة من لغة إلى لغة .

- الدينامية : كل نص ينمو بحسب دينامية محايثة قائمة على التناقض والتضاد ، وتتجلى هذه الدينامية أكثر في النصوص الحكائية .

- الإنغلاقية أو الدورية: إذ ينطلق الحكي من الامتلاك إلى الفقد ومن الفقد إلى الامتلاك ، ومن الامتلاك إلى الفقد ....

- إنسجام النص : تفرض خاصة الدورية أن يكون الخطاب منسجماً، ومع ذلك ، فقد اقترح كريماص مفهوم التشاكل لتأكيد انسجام الخطاب أو إيضاحه وإن كان مبهماً ، أو تشييد موضوعاته ورسائله العامة والخاصة .

٢ – منهاجية تحليل الخطاب :

وأما منهجية تحليل الخطاب ، وخصوصاً تحليل الخطاب السياسي فقد نشأت وترعرعت في خضم الغليان الإيديولوجي والعلمي الذي كان سائداً في السبعينيات وفي الثمانينيات . وقد اعتمدت على دراسات رائدة في تحليل الخطاب ، مثل تحليل الخطاب لـ " هاريس "

ودراسات " إميل بنفنست " و" جاك ديبوا " وغيرهم . وقد اهتمت هذه المنهاجية بتحليل الخطاب ، وخصوصاً الخطاب السياسي[٩]، وبتصنيف أنماطه ، بالإعتماد على المنهاجية الإحصائية أحياناً وبدونها أحياناً أخرى. فتناولت المعجم وأنواع الضمائر والمؤشرات ومقولتي الزمان والمكان. وقد نشرت أعمالها في مقالات وفي كتب وفي المجلات المختصة .

إن ما يجب الإهتمام به في سياقنا هذا أن هذه المنهاجية تجاوزت تحليل الجملة إلى تحليل الخطاب وبينت أبعاده الفكرية والإيديولوجية عبر التعابير اللغوية ومؤشراتها . ولعل أعمال " كاثرين كربارت أوريكشيوني "[١٠] تصلح مثالاً لهذه المقاربة. فقد اهتمت بمظاهر الذاتية في اللغة مثل المؤشرات والصفات والصيغ والمعنى الثاني وسياق تداول اللغة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٣ – تفاعل المنهاجيتين :

ليست المنهاجيتان متناقضتين ، وإنما هما متكاملتان . فإذا كانت المنهاجية السيميائية في النظرية المعيارية شكلانية بنيوية أماتت المؤلف فإنها استحالت أخيراً إلى نظرية موسعة أعادت الحياة إلى الذات ففتحت صدرها للتداولية الأنجلوساكسونية وأعارت الاهتمام إلى ذاتية اللغة ، وإلى منطق الجهات ، وإلى الأهواء والعواطف وأحوال النفس مما يدعى بسيميائية الأهواء[١١]. وقد تجلى هذا التوسيع لدى أعمدة المدرسة السيميائية أنفسهم مثل : " يوسف كورتيس " و" جون كلود كوكي "، و"راستي " وآخرين . كما أن منهاجية تحليل الخطاب استفادت من النواة النظرية الصلبة للسيميائيات مثل المربع السيميائي والتحليل التشاكلي والعوامل .

ب - الاستراتيجية الأنجلوسكسونية والجرمانية :

تبين مما تقدم أن بعض روافد تحليل الخطاب الذي أنجزه الناطقون بالفرنسية مستمدة من أعمال بعض مشاهير اللسانيين الأمريكيين مثل " هاريس " و" تشومسكي " وغيرهم من الإنجليز ومن الذين يكتبون بالإنجليزية . وحسب ما يظهر فإن النماذج الأساسية المكتوبة بالإنجليزية أو المنقولة إليها لم تتأثر أو لم تكد تتأثر بما أنجز باللغة الفرنسية .

١ - نماذج :

ليس هناك ، نموذج وحيد لتحليل الخطاب ، بل هناك ، نماذج متعددة يستحيل على فرد واحد الإطلاع على جلها، على أن النماذج تلك تختلف أهمية وقيمة . ولعل أهمها نموذج هاريس (١٩٥٢)، ونموذج كليسْ (١٩٦٨)، ونموذج بتوفي (١٩٧٣)، ونموذج دانش (١٩٧٤)، ونموذج فان دايك (١٩٧٧)، والنماذج المنقولة من الألمانية إلى الإنجليزية، منها نموذج بوكراند ودريسلر (١٩٨١) ونموذج سيكفريد شميت (١٩٨٢)[١٢].

تهدف هذه النماذج جميعها إلى وصف ترابط الخطاب مهما كان جنسه واسترساله وعلائقه الدلالية ونمو موضوعاته وخصائصه . هكذا وظف " هاريس " مفهوم الفئات المتوازية التي تحدث في محيط تركيبي متعادل بواسطة استعمال المتواليات المتكررة المتعادلة والمتطابقة نحوياً محولة كانت أم غير محولة . وركز " كليسن " على تسلسل الأحداث والمشاركين فيها وعلى الأدوار . وحدد الأدوار في خمسة : وهي العامل والهدف والمستفيد والمستهدف والمتسبب ، كما

اهتم بالروابط بينها مثل الإحالات وغيرها... وأما " بتوفي " و" دانش " و" فان دايك " فلهم مقارباتهم الخاصة تهتم جميعها بانسجام النص وتماسكه وتسلسله، ولعل أشيع هذه الأعمال هي إنجازات " فان دايك ". فقد ركز على مظهرين أساسيين من تحليل الخطاب: ١) مراعاة علائق الإنسجام الخطي الموجود بين الجمل . ٢) البنية الكبرى أو مدار الحديث. وقد فصل القول في آليات الإنسجام الخطي بالإعتماد على عدة علائق ، مثل المطابقة والتداخل وعلاقة الجزء بالكل والإطار ، وهذا المفهوم ينتمي إلى مجال علم النفس المعرفي . وأما مدار الحديث فَعُنِيَ به تكثيف نص طويل في كلمة أو في تركيب بالإعتماد على المعرفة اللغوية وعلى معرفة العالم ، وعلى معرفة السياق .



٢ – نموذجان ألمانيان :

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولعل خير من يمثل المدرسة الألمانية في تحليل الخطاب هم : "روبرت دو بوكراند " و" فولفغانغ دريسلر"[١٣] و" سيغفريد شميت " فقد ألف الأولان كتاباً بعنوان " مدخل إلى اللسانيات النصية " تناولا فيه أهم مفاهيم تحليل الخطاب ، وهي التماسك والإنسجام والمقصدرية والمقبولية والإخبارية والسياقية والتناص . هذه المفاهيم السبعة – في نظرهما – هي معيارية النصية . ويظهر من كتابهما أن لسانيات النص هي أعم من تحليل الخطاب ، إذ لم يخصما إلا فقرة وجيزة له (فقرة ١٦)، ولكنهما في هذه الفقرة يعترفان بأهمية تحليل الخطاب فيعددان فيها مفاهيم النصية المذكورة آنفاً .

إلا أننا نعتقد أن نموذج " شميت " من بين أهم النماذج الألمانية المقترحة لتحليل الخطاب وتبيان خصائصه ووظائفه . وقد اقترح نموذجه في كتابه : " أساس من أجل دراسة تجريبية للأدب : مكونات النظرية

الأساسية "[14]، وفي مقالات وكتب أخرى أتيح لنا الإطلاع على بعضها .
وقد اعتمد في تأليف نموذجه على نظريات رياضية وفلسفية واجتماعية ولسانية وجمالية . فقد استثمر نموذج " دايفيد سنيد " في الفيزياء الرياضية ، وهو نموذج يرى أن النظرية عبارة عن بنية رياضية ذات جهاز مفهومي معقد مصحوبة بمجموعة تطبيقات . وقد أخلص لهذا المنطلق فأكثر من وضع المفاهيم مع تحديدها والفرضيات والاستنتاج منها والمقاييس والتعليق عليها والنماذج وتفريعها ..
وانطلق من مفاهيم نظرية العمل لسببين اثنين ذكرهما ، أولهما أنه لا يمكن البحث في النصوص الأدبية بمعزل عن الارتباط الضروري بالأعمال الإنسانية وبالأوضاع العامة التي أنشئت فيها تلك النصوص ، وثانيهما أن نظرية العمل تتجذر في العوامل المعرفية والبيولوجية للذات الإنسانية ، والعمل الإنساني يقوم به عامل ذو مؤهلات وله حاجات ومقاصد . وتتنوع من نظرية العمل نظريات أخرى : نظرية التفاعل التواصلي ، ونظرية التفاعل التواصلي اللساني ، ونظرية التفاعل الجمالي ، ونظرية التفاعل (الأدبي) الجمالي – اللساني ، وكل واحدة من هذه النظريات الخمس تتنوع إلى أربع نظريات فرعية ، وهي نظرية الإنتاج ونظرية التوسط ، ونظرية التلقي ونظرية ما بعد المعالجة (النقد)[15]. واستند إلى نظرية الأنساق العامة حيث صادر على أن المجتمع بمثابة نسق " الأنساق التواصلية "، أو أن المجتمع " تواصل " و" تفاعل تواصلي "، ويحدد النسق في علم الاجتماع بما يلي : ١) أن تكون له بنية داخلية . ٢) أن يحدد بمعالم قارة نسبياً بحيث يمكن التعرف عليه وتحديده من قبل العاملين . ٣) أن يقبله المجتمع وينجز وظيفة للمجتمع لم تنجزها الأنساق الأخرى . ويفهم من هذا أن الأنساق متعددة ، منها النسق السياسي ، والنسق الاقتصادي والنسق العلمي والنسق الثقافي . كل نسق من هذه الأنساق يمكن أن يقسم إلى أنساق

فرعية ، فالنسق الثقافي ، مثلاً يمكن أن يقسم إلى النسق التربوي ، وإلى النسق الفني ، وإلى النسق الديني ، وقد يجزأ النسق الفني إلى أنساق أخرى كالرسم والأدب والرقص ، وقد يفكك الأدب إلى عناصر مثل: المسرح والشعر الغنائي والرواية ، والشعر الغنائي إلى موزون وإلى حر(١٦).

بالإضافة إلى ما سبق فقد استعان بنظريات تجريبية وعلمية مثل البيولوجيا والتحكّم الذاتي والذكاء الاصطناعي(١٧)، وناقش نظريات لسانية وسيميائية وجمالية . فقد حلل نظرية الأفعال الكلامية ونظرية قواعد المحادثة فبين إمكاناتها وأبعادها وحدودها لمنافاتها للخطاب الأدبي ، والنظرية الشكلانية البنيوية كما لدى أعلامها مثل ياكبسون ولوتمان وغيرهما منتقداً ارتكازها على الأغلوطة الأنطولوجية(١٨).

لقد أسس نظريته التفاعلية الأدبية الجمالية اللسانية على الإستفادة من هذه النظريات جميعها ، وقد بناها على دعامتين اثنتين ، يمكن أن تدعى إحداهما بالدعامة الاجتماعية، ويمكن أن تسمى الأخرى الدعامة الفنية ، أي المواضعة الاجتماعية وتعدد القيم ، وبهذه الثنائية تجنب الأغلوطة الأنطولوجية والأغلوطة التشييدية المتطرفة في آن واحد، إذ راعى التواطؤ بما يقتضيه من شروط قبلية بمختلف أشكالها وشروط جمالية إلى جانب ترك الحرية إلى القارىء في تلقي النص وتأويله ضمن تراضٍ مفترضٍ .

نموذج " شميت "، غني وثري ولم يكن قصدنا من هذه الإضاءات إلا عزل بعض القضايا التي سنؤسس عليها فيما بعد ، وهذه القضايا هي :

- اعتبار الأدب نسقاً فرعياً من أنساق المجتمع .
- الإهتمام بالتحليل البنيوي والوظيفي .

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

- التأكيد على انسجام النص .
- استخلاص خصائص للخطاب من المنصوص والمستنبط .

٣ - نموذج التماسك :

رغم خصب نماذج المدرسة الألمانية فإنها لم تَشِعْ بما فيه الكفاية رغم أن كثيراً منها ترجم إلى اللغة الإنجليزية وقليلاً منها إلى الفرنسية ، ما عدا أعمال " ياوس "، و" إيزر "، ولكن هذه أعمال نقدية وتأويلية أكثر منها أعمالاً في تحليل الخطاب . فما شاع حقاً وذاع هو النموذج الذي يبحث في تماسك الخطاب ، وخصوصاً نموذج " هوليداي " و" رقية حسن" اللذين لهما أعمال كثيرة، ومن أشيعها كتاب : التماسك في اللغة الإنجليزية "[١٩] . فقد قدما في هذا الكتاب قاعدة وصفية وتنظيرية ملائمة لتحليل التماسك ، وإثباته. وقد دعي نموذجهما بـ " النموذج النسقي"، وينطلق من افتراضين حول التماسك :

١) التماسك يعبر عنه خلال تنظيم طبقي للغة ، والتنظيم الطبقي هو المستوى الدلالي والمستوى المعجمي النحوي والمستوى التعبيري الذي يشمل الأصوات والحروف .

٢) التماسك النصي جزء من المكون النصي للنسق الدلالي .

وليس هناك خلاف كبير بين مفهوم النسق الاجتماعي كما ورد عند شميت ومفهومه كما جاء عند هوليداي ورقية حسن : بيد أن هناك نسقاً مغلقاً ونسقاً مفتوحاً . فالنسق المغلق يتسم بالعلامات التالية :

- محدودية المكونات مثل : أ ب جـ د ، كل مكون خارج عن هذه المكونات فهو خارج النسق .

ـ كل مكون يمتاز من الآخر ، فلا يمكن أن يتطابق " أ " مع "ب"، أو " جـ " أو " د ".

ـ إذا أضيف مكون جديد إلى النسق فإن معاني المكونات الأخرى تتغير .

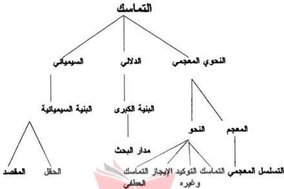
وما يمثل النسق المغلق في اللغة هو النحو ، وما يمثل النسق المفتوح هو المعجم ، والنسق المفتوح يقتضي الحركة والتبادل والعلاقة، فالنحو يتعامل مع العلائق المحدودة ، والمعجم يتعامل مع العلائق المفتوحة ، ولربما يمكن القيام بتصنيف زوجي هو : المادة والصورة : الاصوات والحروف والنحو ، والجوهر والسياق ، المعجم والوضع . ولكن النسق المفتوح المعجمي تتحكم فيه موضوعات تتفرع إلى عقد ، وقيود الوضع في المجال والصيغة والفحوى .

للغة ثلاثة مستويات ، إذن ، مستوى تعبيري ، ومستوى معجمي، ومستوى دلالي، والمستوى الدلالي يتألف من ثلاثة مكونات : تعبير عن مضمون ، وتواصل وتشييد نص منسجم . وموقع التماسك في النسق الدلالي ، لأنه يقوم بدور أساسي وخصوصاً في إبداع النص ، وهكذا ، فإنه مفهوم دلالي يحيل على العلاقة المعنوية التي توجد في الخطاب ، تلك العلائق التي تجعل الخطاب خطاباً منسجماً مع نفسه ومنسجماً مع سياق الوضع . وقد حصرا مظاهر التماسك في خمسة أنواع كبرى : وهي الإحالة والإبدال والإيجاز والعطف والتماسك المعجمي .

وقد اقترح دجين سون شا توسعاً لهذا النموذج في كتاب بعنوان: " التماسك اللساني في النص : نظرية ووصف"[٢٠]. وقد أسمى نموذجه بـ : " النموذج التماسكي النسقي الموسع ". وقد افترض أن التماسك يكون في المستوى المعجمي وفي المستوى النحوي وفي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المستوى الدلالي وفي المستوى السيميائي ، واختصاراً فإننا نقدم نموذجه في التشجير التالي :



وقد قدم أمثلة لكل عنصر من هذه العناصر من اللغة الإنجليزية. ويتبين من النموذج أنه يمكن توظيفه في تحليل الخطاب العربي .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٤ – نموذج الذكاء الإصطناعي :

هكذا قدمنا نماذج محدودة من نشاط علمي غزير يسمى بأسماء متعددة ، تحليل الخطاب أحياناً ولسانيات النص أحياناً أخرى ، والنموذج التماسكي تارات أخرى. وقد بينت لنا تلك النماذج اختلافاً في المنطلقات وفي الإستراتيجيات ، مع ذلك ، فإنها جميعاً تجاوزت تحليل الجملة إلى تحليل الخطاب فالتمست انسجامه بمفاهيم مختلفة : مفهوم التماسك ، مفهوم التشاكل ، تسلسل الأحداث ، على أن بعضها كان يهدف إلى الكشف عن أبعاد الخطاب الإيديولوجية والأنثروبولوجية ، وبعضها توخّى ضبط آليات الخطاب المختلفة حتى يمكن تسهيل عملية الترجمة الفورية والتعليم وصياغة برامج لإدخالها في الحاسوب[٢١].

لعل هذه الغايات العملية الأخيرة هي التي تهيمن على تحليل الخطاب الموظف لمفاهيم مستقاة من علم النفس المعرفي ومن الذكاء الاصطناعي ، أي ما يعرف بالعلم المعرفي . فهذا التحليل يهدف إلى غايات كثيرة ، منها تنظيم المعرفة في الذاكرة الإنسانية ، فاحتلت الدراسات المتعلقة بالذاكرة مركزاً خاصاً وخصوصاً الذاكرة الدلالية فاقترحت نماذج مثل نموذج الخصائص المشتركة ونموذج الشبكات الدلالية ونموذج النماذج الذهنية ، على أن أهم المفاهيم التي وضعت لتنظيم الذاكرة الدلالية هي الإطار والخطاطة والمخطط والمدونة والسيناريوهات . وأهم ما ركز عليه هذا الإتجاه في التحليل هو الاستدلال والإستنباط : مثل الفرض الاستكشافي ، والاستدلال بالغياب والمقايسة والإستراتيجية التنازلية وقوانين المنطق الصوري[٢٢].

٢ - استراتيجيتنا :

تلك ، بعض استراتيجيات تحليل الخطاب . وواضح أن ما ذكرناه ليس إلا " غيض من فيض ". فمن يقم بتجميع الدراسات المنجزة في هذا المجال يصنع كتاباً ضخماً . لذلك ، فإننا لم نَعْدُ أن قدمنا إلا رؤوس أقلام من اتجاهات أساسية ليمكننا وضع إطار عام لاستراتيجيتنا الخاصة ، بعد دفع أغلوطتين .

١ - دفع أغلوطتين :

ليس مستغرباً أن يزعم أن القوانين العامة للخطاب هي هي مهما كان جنسه أو نوعه أو صنفه مادام مصوغاً في لغة طبيعية وليس مصوغاً في لغة اصطناعية . ولكن واقع الأشياء يفرض التفرقة بين جنسين من الخطاب : جنس الخطاب الوصفي أو العرضي أو العلمي،

وجنس الخطاب الأدبي والفني ، وعلى أساس هذه التفرقة تلتمس خصائص كل منهما وخصائص كل نوع منهما وخصائص كل صنف من كل نوع . وقد اجتهد الباحثون لتبيان خصائص الخطاب العلمي ولإبراز خصائص الخطاب الأدبي . فلندع الخطاب العلمي لمن أراد أن يبحث في خصائصه ، ولنُعَدِّ القول في الخطاب الأدبي .

لعل الشكلانيين أهم من التمس خصائص الخطاب الجمالي بعامة والخطاب الأدبي بصفة خاصة . وقد أبرزوا خصائص خمساً :

١) الترتيب والتناظر والتناسب والكمال . ٢) الترابط المطلق .
٣) كل شيء له معنى . ٤) الأعمال الفنية يمكن أن تؤول بطرق مختلفة.
٥) العمل الفني يتجاوز عَصْرَه .

هذا على الإجمال ، أما على التفصيل فقد كان كل شكلاني يقدم مقترحات خاصة . فقد ركز رمان ياكبسون على مبدأين وافتراض . فالمبدآن هما التوازي الذي يعد في نظره كونيا ، والتحويل : " تحويل مبدأ التعادل من محور الانتقاء إلى محور التركيب "، وأما الافتراض فهو الوظيفة الشعرية للغة . وأبرز لوتمان مفهوم الأيقون والتشيؤ المعنوي وتحطيم الآلية الخطابية العادية ... إلا أن التماس هذه الخصائص من قِبَلِهِمْ – ما عدا لوتمان – قائم على أغلوطة أنطولوجية تجعل اللغة نفسها تحتوي بالضرورة على الخصائص المذكورة ، في حين أن كيفية استعمال اللغة بحسب المقامات والأهداف والمقاصد هي التي تضفي سمات خاصة على الخطاب ، كما أن معارف القارىء وكيفية تعامله مع الخطاب والمقاصد التي يهدف إليها تجعله يشيد خصائص معينة للخطاب المحلل ، ولكن القارىء نفسه محكوم بالمواضعات الجمالية بين جماعة معينة ، مستندة إلى قيم وقوانين وقواعد تلبي حاجاتها . وبالمواضعة تدفع الأغلوطة التشييدية المتطرفة . ودفع الأغلوطة الميتافيزيقية الأبدية المتطرفة ، ودفع الأغلوطة التاريخية النسبية المتطرفة يفرض مراعاة

الشـــروط المجتمعية بكـــل محدداتها والشروط البيولوجيـــــة والنفســـية والمعرفية للذات المنتجة وللذات المتلقية .

٢ – بعض خصائص الخطاب :

أ – التناص : (التخاطب)

مما شاع من المفاهيم بين الدارسين مفهوم التناص . وقد كتبت فيه أبحاث كثيرة تعد بالعشرات إن لم نقل بالمئات ، ومع ذلك فقد " غادر الباحثون متردمات "(٢٣)، ولتبيان هذه المغادرة فإننا نقترح تناولاً جديـــداً يستند إلى مقاربتنا للتوازي وإلى مقاربة غيرنا للمقايسة بعـــد توســـيع بعض نتائج هذه المقاربة وإدماجها في مقاربتنا . وهذا التناول الجديـــد المزعوم يفرض علينا تشييد تعريف جديد للتناص . وعليه ، فإننا نقترح التعريف التالي : وجود علاقي خارجي بين النصـــوص وداخلـــي بيـــن مستويات اللغة . وتتراوح درجة العلاقة من "١" إلى عدد ما . والوجـــود العلاقي قد يكون إيجابياً وقد يكون سلبياً .

ينص التعريف على وجود علاقة ، هذه العلاقة التي تكون بيـــن نصين أو نصوص مما يفرض أن يكون هناك نـــص أصلـــي ونصـــوص فرعية . وقد يُستخلَص من النص الأصلي إذا كان كاملاً ونموذجاً أمثـــلُ بنية مجردة تصير هي البنية المرجعية للبنى الفرعيـــة الأخـــرى . وقـــد يستلخص من مجمل النصوص البنية المجردة فتصير نسقاً مغلقاً .

فلنبين هذا بافتراضنا طرفين أقصيين . ولنـــدع الطـــرف الأول المطابقة ، ولنسم الطرف الثاني المزايلة . ويكون بين الطرفين درجـــات من العلائق محكومة بعدد عناصر بنية المطابقة. وهكذا سنقترح مفـــاهيم مرتبة تدريجياً من الكثرة إلى القلة على القيـــاس والتقريـــب ، مـــع أن

المعاجم اللغوية ومعاجم المعـاني لا تسـعفنا فـي التدقيـق فـي هـذا المجال[٢٤].

- المطابقة : جعل الشيء على شيء ، والمساواة والممـالأة ، وعليه ، فإن البنية المتحققة تتطابق مع البنية المجردة .
- المناضرة : المقاربة ما احتوت بنيتها على سبعة عناصر .
- المحـاذاة : الموازاة (الجزئية) ما اشتملت بنيتها على ستة عناصر.
- المماثلة : ما ضمت بنيتها خمسة عناصر .
- المضاهاة : ما وعت بنيتها أربعة عناصر .
- المضارعة : ما جمعت بنيتها ثلاثة عناصر .
- المشاكلة : ما كان في بنيتها عنصران .
- المشابهة : يكون فيها عنصر واحد .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وبتعبير رقمي :

المطابقة : ٨/٨

المناظرة : ٨/٧

المحاذاة : ٨/٦

المماثلة : ٨/٥

المضاهاة : ٨/٤

المضارعة : ٨/٣

المشاكلة : ٨/٢

المشابهة : ٨/١

كما أننا يمكن لنا أن نسلك طريقاً معاكساً في الترتيب والتدريج من القلة إلى الكثرة على القياس والتقريب أيضاً .

المشابهة : ٨/١

المشاكلة : ٨/٢

المضارعة : ٨/٣

المضاهاة : ٨/٤

المماثلة : ٨/٥

المحاذاة : ٨/٦

المناظرة : ٨/٧

المطابقة : ٨/٨

ليست هذه الأرقام عبثاً مجرداً أو حذلقة متزيّدة من قِبَلِنا ، ولكننا قصدنا من ورائها أن نوضح أن البنية الوالدة يمكن أن تخضع لعملية التصغير بحطّها تدريجياً إلى آخر عنصر من عناصرها . ولا يعني أن الانحطاط يتم حسب ترتيب متدرج . فقد يحذف أي عنصر من أية بنية فرعية وقد تحذف العناصر ماعدا واحداً ، وفي هذه الحال يلجأ إلى عملية التكبير حتى يعاد تشييد البنية المرجعية حسب مبدأ الاستدلال بالغياب (استصحاب الحال)[٢٥]. ولكن ما العنصر الذي يجب أن يبقى عليه ؟ كل عنصر يصلح مؤشراً لتشييد البنية النموذجية من حيث المبدأ، إذ العنصر المبقى عليه قد يكون من العناصر التأسيسية أو من العناصر التكميلية أو من العناصر التابعة . ورتبة العنصر تتوقف عليها صعوبة تشييد البنية أو سهولتها ، فالعنصر التأسيسي أكثر مؤشرية من المكمل، والمكمل أكثر مؤشرية من التابع ، وفي هذه الحالة الأخيرة فإنه يلجأ إلى المؤول الدينامي بنوعيه .

ذلك هو الطرف الأول : المطابقة ، وأما الطرف الثاني فهو المزايلة ، ويخضع لنفس الآليات ويحتوي على المكونات نفسها : هناك بنية مجرَّدة تطابق بنية المطابقة قابلة للتصغير وقابلة للتكبير على أن النفي قد يكون كلياً وحينئذ يكون تناقضياً ، أي أن القصيدة تناقض القصيدة، أو يكون جزئياً فينقض بعض العناصر ويترك أخرى إذا كانت مما يستحيل نقضه . ويمكن أن نوضح هذا الذي قلناه برموز حرفية :

فلنفرض أن :

س . ص (القصيدة الأصل) .

س . – ص (نفي جزء من القصيدة) .

– س . ص (نفي جزء من القصيدة) .

– س . – ص (القصيدة المعارضة تناقض القصيدة الأصل) .

يمكن أن نضرب مثالاً على ما قدمنا بغرض الشعر الاستنفاري للجهاد ، ولغيرنا أن يختار أمثلته مما يشاء من أغراض الشعر العربي ؛ ومطابقةً بين البنية التنظيرية والبنية الإنجازية نفترض أن بنيته تتكون من ثمانية عناصر:

عدد العناصر	العناصر								اسم البنية
٨/٨	الجبن	الشجاعة	القبيلة	الإسلام	الكفر	الدولة	المصالح	المفاسد	المطابقة
٨/٧	+	+	+	+	+	+	+	–	المناظرة
٨/٦	–	+	+	+	+	+	+	–	المحاذاة
٨/٥	–	+	+	+	+	+	–	–	المماثلة
٨/٤	–	–	+	+	+	+	–	–	المضاهاة
٨/٣	–	–	+	+	+	–	–	–	المضارعة
٨/٢	–	–	–	+	+	–	–	–	المشاكلة
٨/١	–	–	–	+	–	–	–	–	المشابهة

يظهر أن كل العناصر ذات أهمية في البنية ، ولكن بعضاً منها أوجه من بعض ، لذلك فإننا نرى أن نواة البنية الصلبة هي الإسلام فالكفر . ويتلوهما في الوجاهة وفي الأهمية عنصرا القبيلة فالدولة فالشجاعة . بيد أن الإلحاح على عنصر من العناصر على مستوى البنية السطحية تتحكم فيه مقاصد المتكلم وأوضاع المخاطب ومقتضيات السياق. فابن طفيل خصص حيزاً كبيراً من قصيدته للحديث عن شجاعة قيس وتاريخها وعما ستجنيه من ثمار المصالح المادية وعما تلاقيه من حسن عاقبة في الدار الآخرة ، لأن من خاطبهم ابن طفيل كانوا قبائل متمسكين بتقاليدهم المتوارثة وبتاريخهم الحقيقي والمتخيل، وأما ابن الخطيب لم يذكر القبيلة إلا في بيت واحد ولكنه ركز على أفعال الأعداء في المسلمين لأنه كان يخاطب دولاً في المقام الأول[٢٦].

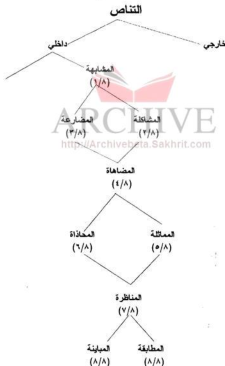
قررنا قبل أنه من الممكن أن لا توجد البنية كاملة وإنما قد توجد عدة عناصر أو عنصر واحد منها، وقلنا إنه من الممكن اعتبار العنصر مؤشراً لتشييد البنية . ويمكن أن يواجه الباحث هذا الوضع في النصوص المختزلة أو المبتورة لسبب من الأسباب . فلنفرض أن قارئاً ما لم يجد إلا البيتين التاليين من قصيدة ابن الخطيب :

وَمِنْ صِبْيَةٍ حُمْرِ الحواصلِ أصْبَحَتْ 		تُقَلِّبُ ذُكْراً بَيْنَ أعدائها الطَّرْفَا
وَمِنْ نِسْوَةٍ أضْحَتْ أيَامَى حَوَاسِرا 		تُعاينُ في أعوانها الوَهنَ والضَّعْفَا[٢٧]

فمن خلال هذين البيتين يمكن استحضار البنية النموذجية . فهذه المفاسد قام بها الأعداء الكافرون في حمى المسلمين الذين يجب أن ينهضوا دولة وقبائل لدرء المفاسد وجلب المصالح ويتحلّوا بالشجاعة ويخلعوا بذلة الجبن ، على أن هذا الوضع يتحقق بامتياز في التوطئة إلى القصائد وفي مطالعها ، يقول ابن الخطيب: "ومما صدرت به رسالة لكافة المسلمين بالمغرب في معنى الاستنفار للجهاد "، أو يقول ابن طفيل:

أقيمُوا صُدُورَ الخيلِ نحْوَ المَغارِبِ 		لغَزْوِ الأعادي واقْتناءِ الرَّغائبِ

فاستناداً إلى مؤشر " الجهاد " أو " الغزو " يمكن بناء بنية مجردة، بالإعتماد على استراتيجية تنازلية ، تطابق ما يمكن دعوته بالبنية العميقة حسب الترتيب المقترح ، أي أن المشيد في هذه الحالة ينطلق من العام إلى الخاص ، أو من القلة إلى الكثرة ، على أن البنية السطحية لا تسير في تراتب تنازلي أو تصاعدي مستقيم . فقد تكون تارة مستقيمة وطوراً حلزونية وحيناً متداخلة ، يمكن إيضاح ما تقدم في التشجير التالي :



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ب - النسق :

يتبين مما تقدم للقارىء أننا افترضنا بنية مجردة تتكـــون مــن ثمانية عناصر ثم رصدناها على مستوى التناص الخارجي وعلى مستوى التناص الداخلي .. وقد افترضنا أن هذه البنية قد تنحط تدريجياً إلى آخر عنصر ، وأن العنصر المبقى عليه هو الثـابت والنــواة الصلبـــة التـي تتمحور حولها البنية . واعتماداً على هذا العنصر فــإن البنيــة ترفــع تدريجياً وترتيبياً إلى أن تطابق البنية المجردة. وقد أدت بنا افتراضاتنـــا هذه إلى أن نجعل هذه البنية دورية ومنغلقة انغلاقاً اصطناعياً لا انغلاقـاً طبيعياً . وتبعاً لهذه الخصائص كلها يمكن أن نصف أي خطاب (نـــص) بأنه نسق . وبرهنة على هذا الوصف فإننا سنأتي بتعريف النسق وبذكر لمميزاته حتى تتسنى المطابقة بين الإنجاز الواقعي والتصور الذهني .

ذكر أحد الباحثين أننا " نسمي شيئاً ما نسقاً حينما نريد أن نعبر عن أن الشيء يدرك ، باعتباره مكوناً من مجموعـــة مـــن العنـاصر أو مجموعة من الأجزاء يترابط بعضها ببعض حسب مبدأ مميز ". وإذا مـــا فككنا هذا التعريف إلى مكوناته فإننا سنحمل على خصائص مميزة للنسق يكاد يجمع عليها جل الباحثين في هذا المجال : وهذه الخصائص هي :

١) حدود قارّة نسبياً على التعرف عليه بها .

٢) بنية داخلية مكونة من عدة عناصر منتظمة وتحيـــل علـــى نفسها .

٣) نسق الخطاب عضوي مفتوح متغير ومتحول ومتوجه نحـــو التعقيد الذاتي ، على أنه يحافظ على ثابت أو ثوابت .

٤) كلما كثر حذف عناصره قل تأثيره وإقناعه .

٥) يشبع حاجات اجتماعية لا يشبعها نسق غيره.

من ينظر إلى خصائص النسق هـذه وينظر إلى الخطوات الإجرائية التي قمنا بها فإنه لا يكابر في أن الخطاب (النص) نسق لأنه بمثابة لعبة شطرنج تخضع عناصرها (بيادقها) للتسخير وعمليات اللعب (التأليف) للتحليل والتركيب . لكن إذا كان هذا صحيحاً على مستوى الانغلاق الاصطناعي المفروض من قبل المنتج والمحلل فإن النسق اللغوي أو الخطابي منفتح بالضرورة لأنه مرتبط بتحولات المجتمع وبحاجاته المتغيرة . ولذلك كلما راعى المنتج للخطاب مقامات الخطاب كان أقرب إلى الإقناع وإلى الإمتاع . فالنسق اللغوي ، إذن ، منغلق ومنتفح في آن[٢٨].

جـ - الإضمار :

يتبين مما قدمنا أيضاً أن البنية النموذجية تُشَيَّدُ أحياناً كثيرة ، إذ قلما يحتوي نص عليها كاملة ، وإنما يحتوي على بعض عناصر منها. هذه الظاهرة سندعوها بـ " الإضمار"، ويمكن أن ترد إلى جوهر اللغة الطبيعية نفسها ، إذ لا تستطيع لغة مهما كانت ولا أي ناطق كائناً من كان أن يعبر بكل دقة عن الواقع وحالة الأشياء ، أو إلى العمل القصدي من المتكلم باللغة لسبب من الأسباب ، ولكن القارىء أو المستمع له حرية سد الفجوات وملء الثغرات والبياض .

عالج هذه الظاهرة اللغوية كثير من الباحثين يمكن تصنيفهم إلى تيارين : أحدهما تيار نظرية التلقي ذات الخلفيات الفلسفية والجمالية والمعارف النظرية ، وخصوصاً إيزر الذي له كتابات كثيرة في هذا الميدان ، ثانيهما تيار علم النفس المعرفي والذكاء الاصطناعي .

ينطلق إيزر من مفهوم استعاره من إنكاردن هو " عدم التحديد"[٢٩]، ويتسم عدم التحديد بخاصيتين اثنتين : إحداهما في

الأوضاع المشتركة والإطار المرجعي المشترك بين النص والقارىء ، وثانيهما اللاتناظر بين النص والقارىء ، والشعور بالغرابة عن النص من جراء الثغرات وأنواع البياض التي يحتوي عليها . ويتجلى اللاتحديد في شكلين ، إذن ، هما البياض الذي يقطع انسجام النص مما يترك للقارىء حرية الملء وبادرة الربط ، والنفي الذي يلغي من النص العناصر المألوفة الآتية من خارج النص ويرغم القارىء على تشييد أفق انتظار جديد . ومن خصائصه البنيوية تمكينه من تنظيم المجال المرجعي للمقاطع النصية ، وإثبات العلائق بين أفكار النص ، وتحديد أفق انتظار.

أثارت مقترحات إيزر المتعلقة باللاتحديد وشكله وبنيته ووظيفته اعتراضات وتصنيفات ، وما يهمنا في هذا السياق أن بعض الباحثين صنفوا البياض إلى خمسة : ١) عدم التحديد الذي لا أهمية له . ٢) شعور القارىء بثغرة في النص . ٣) حذف أشياء من النص حتى يسهم القارىء في تشييد معناه . ٤) شعور القارىء بدلالات متناقضة في النص . ٥) عدم استطاعة القارىء تشييد دلالة واحدة[٣٠].

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومهما يكن ، فاللاتحديد شرط قبلي أساسي لمشاركة القارىء في كتابة النص وتشييد معناه ، ولكنه يبقى عند حدود الفرضية التفاعلية، ولكن الطابع الفلسفي التجريدي والخاص جعل المفهوم صعب الضبط والاقتناص والتطبيق على الآداب الوسيطة والقديمة .

ولعل الدراسات التجريبية لعلم النفس المعرفي والذكاء الاصطناعي قدمت مفاهيم متعددة للإستدلال وللإستنباط حتى تملأ ثغرات النص وتسد فجواته ويُسَوِّد بياضه ويتنبأ بتتاليه ، ومفاهيم أخرى لبنيات العالم الكبرى حتى تنظم الذاكرة ، وخصوصاً الذاكرة الدلالية . من المفاهيم التي وضعت لتنظيم البنيات الأطر والخطاطات والمخططات والمدونات والسيناريوهات والنماذج الذهنية، ومن المفاهيم التي اقترحت للإستدلال وللإستنباط الاستصحاب والمقايسة والإستراتيجية التنازلية .

إذا ما أردنا أن نقدم مثالاً للقارىء عن هذه المفاهيم بأنواعها فلن يكون غير شعر الاستنفار للجهاد وغير ما قدمناه من مقترحات . وعليه ، فإن قصيدة الاستنفار إطار أو مدونة... باعتبارها بنية منظمة متجذرة في الذاكرة ، ومادامت كذلك ، فإن كل إخلال بالبنية يخلخل الذاكرة فترد الفعل وتنبه الذات، إلى مكامن النقص فتلجأ إلى الاستدلال أو إلى الاستنباط لملء الثغرات وتشييد البنية النموذجية . والبنية المذكورة مرجع تقاس عليه البنيات الفرعية وترجع إليه إلى أن يثبت العكس ، بل إنها تبني انطلاقاً من عنصر واحد أو عنصرين اثنين .

اللجوء إلى الإستراتيجيات المختلفة لملء أنواع البياض والفراغ عند تيار التلقي ممثلاً في إيزر ، وعند التيار التجريبي يعكس أن منطوق النص غالباً ما يكون قاصراً عن تقديم بنيات فطية تطابق البنيات المجردة المتجذرة في الذاكرة على شكل خطاطات وما أشبهها ، هذا الواقع يدحض أطروحة شفافية اللغة وكمالها ومطابقتها للواقع أو عكسها لحالة الأشياء ، كما أن من يقتصر على ظاهر النص وخاصة إذا كان فنياً فإنه يكتفي بالقشور دون اللباب . إن اللغة الطبيعية تضمر أكثر مما تعبر وتلْبِسُ أكثر مما توضح ، وتقتطع أكثر مما تستوفي .

د - الدينامية :

يعكس ذلك الذهاب والإياب وتلك الحركية ما يمكن أن يدعى بصفة عامة بـ " الدينامية "[٣١]. فإذا كان النسق منغلقاً من حيث عدد عناصره المحدودة ، وإذا كان عقلانياً من حيث اقتراح تلك العناصر ، فإنه محسوس بتحقق تلك العناصر ، وإنه منفتح من حيث إن تلك العناصر تقبل الزيادة والنقصان ، وإنه دينامي من حيث الإنطلاق من بنية ثابتة لتحقيق بنيات صغرى هي من بنات البنية الوالدة ، وهو

دينامي أيضاً من حيث إنه يمكن بناء بنية مجردة من عنصر واحد أو عنصرين أساسيين .

يلزم عن هذا أن توالد البنيات ينطلق من نواة بسيطة إلى توليد تعقيدات متعددة ، وخصوصاً على المستوى السطحي مما يؤدي إلى تجليات متنوعة تتحكم فيها البنية الأولية فتراقبُ تعقدها وتنظم عناصرها وتضبطها حتى لا تحدث الفوضى وحتى تحافظ على استقرارها[٣٢]. فالدينامية محكومة ، إذن بالمرجعية الذاتية وبالتنظيم الذاتي ، ولكن هاتين الخاصتين لا ينفيان الصراع والمواجهة بين مكونات النسق وبين عناصره ، فـ " استقرار النسق الأدبي دينامي وأهل لأن يدمج ضمنه كل أنواع الصراع "، هذا الصراع الذي يؤدي إلى الإنتقال من حالة أولى إلى حالة ثانية، ومن الحالة الثانية إلى الحالة الأولى، أو من الحالة الأولى إلى الحالة النهائية فقط .

نواة الصراع طرفان أو أطراف متعددة ، وقد صيغت نظريات عديدة لضبط آليات الدينامية ومكوناتها ، مثل السيميائيات ونظرية الكوارث ونظرية الحرمان ونظرية العمل ونظرية اللعب ... ولعل البنية الأولية للدلالة وتوليد السيرورة الدلالية اللامتناهية هي أبسط من غيرها وأكثر فعالية لإبراز آليات الصراع ، لأنها تنطلق من عناصر منطقية – دينامية مجردة وكونية ، ومكونات البنية هي التناقض والتضاد والتضمن وشبه التضاد. فالتناقض يتجلى في المقابلة المقولية التي لا تقبل حداً وسطاً : حالة ومقابلها مثل : حاضر / غائب ، صادق / كاذب ، شرعي / غير شرعي ، قذر / طاهر.. كما يبرز في المقابلة الحرمانية التي تعني أن أحد الطرفين يُمنح خاصة ويمنع منها الطرف الآخر ، مثل: الحياة / الممات ، فالممات حرمان من الحياة . وأما المتضادان فتكون بينهما مسافة قابلة لأن تملأ بعدة حدود .. وهكذا ، فإن التناقض يعني أنه إذا

حضر أحد الطرفين يتغيب الآخر مع قرب المسافة أو بعدها بين الطرفين..

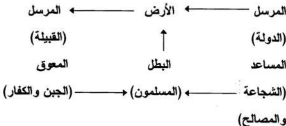
تتحول هذه العلائق المنطقية إلى علائق صراع بين العوامل ؛ وهكذا ، فإن الصراع يتجلى في النظام المغلق للقيم حيث تكون هناك ، ذات وذات مضادة، يرغبان في الشيء نفسه ، وهذا الصراع الثنائي قد يتحول إلى بنية سداسية .

راعينا في عملنا السابق بنية النسق القارة وراعينا عناصرها المتصارعة ، فقد اقترحنا بنية تتكون من أزواج متقابلة هي : الدولة / القبيلة ، الإسلام / الكفر ، المصالح / المفاسد ، الجبن / الشجاعة ، على أن تلك الأزواج يمكن اختزالها إلى بنية ثنائية منغلقة ، هي الإسلام / الكفر ، وموضوع الصراع هو الأرض ، إذن :

الإسلام ← الأرض → الكفر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كما أنه يمكن توسيع هذا النظام المغلق إلى نظام أوسع منه يتكون من ستة عوامل هي :



هـ - خصيصة خصائص الخصائص :

تلك بعض الخصائص الخطابية ، وهي كما رأينا ليست خاصة

بأي خطاب ، ولكنها عامة شاملة لكل خطاب ، بيد أن هناك ، ما يمكن أن يدعى بالخصائص المهيمنة في الخطاب الأدبي مثل الرمزية الصوتية ، والإيقاع والتوازي واستغلال الفضاء وكيفية التعامل مع الزمان النصي... وهذه الخصائص وغيرها تناولها الباحثون ، وهي قمينة بأن يعاد طرحها والاجتهاد في تقديم اقتراحات جديدة حولها ، ولكننا الآن سنكتفي بالإشارة إلى خصيصة هي خصائص الخصائص .

تلك ، هي مواضعة تعدد قيم الخطاب الأدبي ، ومن الإنصاف أن يقال : إن من نظم الدراسات الموجودة حول هذه الخصيصة وعرفها إجرائياً هو سيغفريد شميت ، فمواضعة تعدد القيم عنده تحصل : " عندما يلتقي المشاركون في وضع تواصلي ببنية سطحية لنص ما باعتباره نصاً تواصلياً جمالياً ويعتقدون أنهم مؤهلون للتوصل إلى نتائج مقبولة مختلفة في كل المستويات وفي أزمنة مختلفة ، ولا ينتظرون أبداً من المشاركين الآخرين أن يصلوا إلى النتائج نفسها مثلهم "[٣٣]. إن هذا التعريف يركز على اختلاف قراءات الفرد الواحد أو قراءة مجموعة أفراد عن مجموعة أفراد آخرين ، ولكنهم مهما اختلفوا فإن ما يجمع بينهم هو المواضعة الجمالية . وتعدد القيم يدفع الأغلوطة الأنطولوجية ، والمواضعة تدحض الأغلوطة التشييدية المتطرفة بما تحتوي عليه من بعض المبادىء والقواعد .

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

و - الوظيفة :

في ضوء النظرية التفاعلية صارت مقاربتنا ملتمسة بعض خصائص الخطاب . وقد كانت موجهاتنا في هذه المقاربة مواضعتان أساسيتان ، مواضعة منهاجية حول التناول النسقي بخصائصه العروفة ، من وجود بنية وعناصر متمايزة وحدود فاصلة ، ومواضعة قرائية ، ولم يبق إلا خاصة الوظيفة .

إن من يتتع تأريخ الأدب العالمي والعربي يجد وظائف متعددة أسندت للخطاب الأدبي عبر العصور المختلفة حسب تعالقات الخطاب الأدبي بأنواع الأنساق الأخرى . فقد كانت وظيفته عند العرب خدمة القبيلة أو خدمة العقيدة أو التحريض على الجهاد . أو قصد المتعة وتزجية أوقات مرحة ، وكانت له وظائفه في المجتمعات الأوروبية في ارتباط وثيق مع تطور تلك ، المجتمعات . وهكذا ، فإذا كانت الوظيفة من حيث هي مكون من مكونات الخطاب الأدبي فإنها تأريخية من حيث التعبير عن حاجات المجتمع .

٣ - رهانات في استراتيجيات :

يتبين مما سلف أن عملية القراءة والتأويل ليست واحدة موحدة. فقد تثوي وراء كل قراءة وكل تأويل استراتيجية معينة وغايات مقصودة . فقد أشرنا إلى قراءة إيديولوجية وإلى قراءة جمالية وإلى قراءة أنثروبولوجية تهدف إلى اكتشاف مكونات التحليل الإنساني، وإلى قراءة معيارية تبتغي ضبط آليات النص للقيام بالترجمة الدقيقة والفورية، وإلى قراءة تسعى إلى تنظيم الذاكرة الدلالية ، وصياغة برامج حاسوبية .

وقد حاولت استراتيجيتنا أن تستثمر بعض مفاهيم القراءة الطبيعية والقراءة الاصطناعية فركزت على نسقية الخطاب بما يعْنيه من انغلاق وانفتاح ، وعلى تنظيم الذاكرة الدلالية ، وعلى بعض مظاهر الاستدلال ، وعلى مفاهيم بيولوجية . وقد تركنا لمن يشاء أن يتناول جرس الأصوات ورونق الكلمات وماء الأبيات. ومع هذا ، فإننا لا نزعم أننا على صواب وأن غيرنا على خطأ، فعدد قراءات النصوص وتأويلها عدد أنفاس الخلائق .

هوامش :

(1) - A. J. Greimas, J. Courtés, Semiotique. Dictionnaire, raisonné de la theorie du langage, Hachette Univrsité, 1979.

Discours, Discursivisation, Textualisation, Enoncé..

(2) - Joseph Courtés, Analyse Sémiotique du Discours. de L'énoncé à L'énonciation, Hachette, 1991.

(٣) يراجع لسان العرب في مادتي (ن. ص. ص) و (خ. ط. ب) .

(٤) تراجع الكتب المتعلقة بعلم الأصول ، مثل: الإحكام في أصول الأحكام للآمدي .

(٥) سيأتي تفصيل هذا في الصفحات التالية .

(6) - Jean Petito - cocorda, Morphogenèse du Sons, P U F. 1985.

(7) - Joseph Cortés, Op. Cit, pp. 137 - 141.

(8) - Idem, pp. 161 - 198.

(9) - Louis Guespin, Typologie du discours politique, Langage, Mars 1976, 41.

- Geneviève chauveau Analyse Linguistique du discours Jaurésien, Langage Decembre 1978, p. 52.

(10) - Catherine Kerbrat - Orcchioni, L, Enonciation de La Subjectivité dans le langage, Armand Colin, 1980. La Connotation, P.U. 1, Leon. 1977.

(11) - Greimas A.J. et Fontanille J. Des étates de choses aux etats d'ame. Essais de Séniotique des passions, 1990.

(12) - Jin Soon Cha, linguistic Cohesion in Textes Theory and Discription, 1985, pp. 13 - 31.

- في هذا الكتاب تلخيص مركز للنماذج المذكورة .

(13) - Robert de Beaugrande and wolfgang Dressler, Introduction to Text Linguistics, Longman, London, 1981.

(14) - Sieqgfried J. Schmidt, Foundation for the Empirical Study of Literature, the components of a basic theory, (E.S.L) 1982.

(15) Idem, pp. 12 - 24.

(١٦) اعتمد على " لوخمان " في تعريف النسق وتفريعه - Op. Cit, pp. 24 - 26.

(١٧) انظر مساهمة سيغفريد شميت في الملتقى الثاني للجمعية الدولية للدراسة التجريبية للأدب .

- Siegfried Schmidt, Emprical studies in Literature and the Media : Perspectives for the Ninties, pp. 9 - 19.

- Litterary Systems as Self-Organizing Systems, pp. 413 - 424.

(18) - S. Schmidt, E.S.L. pp. 55 - 73; 84 - 86; 90 - 95.

(19) - Halliday, M.A.K. and R. Hasan. Cohesion in English, London : Longman, 1976.

(٢٠) انظر الهامش رقم (١٢)، وانظر الصفحات : ٥٩ - ١٣٤ .

(٢١) في هذا المجال دراسات كثيرة ، انظر :

- Jean - Francois le Ny. Intelligence Naturelle et intelligence artificielle, P.U.F. 1991.

(22) S. Schmidt,Op. cit. pp. 90 - 95.

(٢٣) ولنا مساهمات في هذا الشأن ، بعضها وارد في " تحليل الخطاب، استراتيجية التناص "، وبعض آخر في كتاب " دينامية النص ، تنظير وإنجاز .

(٢٤) في المعاجم الخاصة التماس للفروق مهم جداً ، ولكن ليس في هذا المجال .

(٢٥) يقابله باللغة الإنجليزية والفرنسية :

- Reasoning by default, le raisonnement par absence.

(٢٦) هذا المثال مستقى من قصيدة لابن طفيل يحث فيها العرب على الجهاد .

(٢٧) هناك قصيدة " فائية " لابن الخطيب يحث فيها المسلمين كافة على القيام بالجهاد في الأندلس ، انظر " شعر لسان الدين بن الخطيب "، تحقيق محمد مفتاح .

(٢٨) انظر الهامش رقم (١٤) و (١٥) ، وانظر أيضاً :

- Clément Moisan, Qu'est - ce que l'Histoire litteraire ? P.U.F, 1987, pp. 155 - 232 .

(29) - Wolfgang Iser, Prospecting, From Reader Response To Literary Anthropology, eop. " Theplay of the Text ", pp. 249 - 261, 1989.

- Idem, Interaction betwen Text and reader, pp. 31 - 42.

(30) - Maurice Delacroix, et Fernard Hallyn (eds), introduction aux etudes litteraires, Duculot, p. 323 - 340.

(٣١) انظر كتابنا : دينامية النص ، تنظير وإنجاز. وانظر أيضاً الهامش رقم (١٤) ، والهامش (٦) .

(٣٢) المرجع نفسه .

(33) S. Schmidt (E.S.L) pp. 50 - 51.

* * *

كتابة تاريخ السرد العربي

المفهوم والصيرورة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سعيد يقطين

تقديم :

١ – ١. السرد العربي مفهوم جديد. أستعمله ليكون المفهوم الجامع لكل التجليات المتصلة بالعمل الحكائي ويتسع لكل ما تفرق في مصطلحات عربية قديمة وحديثة تتصل كلها بصيغة أو بأخرى بأحد الأنواع الحكائية ، ولم يرق أي منها ليكون في الاستعمال العربي ذلك المفهوم الجامع الذي تتخذ بعد الجنس . لقد تنوعت المصطلحات وتعددت واختلفت باختلاف المستعملين لما نجمله تحت هذا المفهوم .

كان من نتائج غياب هذا المفهوم الجامع أن تم التأكيد على بعض التجليات ، وتم إغفال بعضها الآخر من جهة . كما أنه من جهة أخرى لم يتم الإنتباه إلى بعده الشمولي الذي يعطيه صفة جنسية جامعة، ويمنحه الطابع الذي يخول له احتلال المكانة الملائمة ضمن باقي الأجناس التي تم الاحتفاء بها ، ولاسيما الشعر . وإذا كانت عوامل الاهتمام بالشعر تؤوب أساساً إلىالنظر إليه باعتباره " ديوان العرب "، فإن التجليات السردية العربية المختلفة أدرجت بصورة أو بأخرى ضمن النثر العربي ، أو النثر الفني في العصر الحديث تخصيصاً ، ولذلك غابت خصوصية " السرد " ولم يتم تناوله في ذاته، أو من حيث طبيعته أو أنواعه أو أشكاله . وبقيت تلك التجليات مهملة ، ومقصاة بالقياس إلى أنواع نثرية أخرى .

١ – ٢. إن اختيارنا مفهوم " السرد " ليكون المفهوم الجامع لمختلف

الممارسات التي تنهض على أساس وجود " مادة حكائية " يرتهن إلى انطلاقنا من مقولة " الصيغة " التي توظف في تقديم المادةالحكائية . وليست الصيغة هنا غير السرد الذي يضطلع به الراوي ، وذلك على اعتبار أن " صيغة السرد " هي المقولة المحددة لأي عمل سردي من جهة ، ومن جهة ثانية لأنها المقولة الجامعة التي تلتقي بواسطتها كل الأعمال الحكائية، ومن خلالها أخيراً ، تتجسد ، (بغض النظر عن بعدها الواقعي أو التخييلي) ، وبها تختلف عن غيرها من الأجناس والأنواع[1]. وتبعاً لهذه التحديدات يغدو " السرد العربي " هو الجنس الذي توظف فيه صيغة السرد ، وتهيمن على باقي الصيغ في الخطاب ، ويحتل فيه الراوي موقعاً هاماً في تقديم المادة الحكائية .

١ – ٣. لقد وقع التركيز في الدراسات العربية القديمة والحديثة على تعداد الأنواع (الأخبار – الأسمار – الحكايات – القصص ...)، ولم يتم الالتفات إلى الطابع العام الذي تشترك فيه ، ويمنحها طبيعة خاصة وشاملة تسمها بما يؤهلها لتنال موقعها ضمن أجناس الكلام العربي . ومن هنا تأتي أهمية النظر إلى السرد في التراث العربي باعتباره جنساً. ويستدعي هذا أن تكون له أنواع ، كما يستدعي ذلك أيضاً أن يكون له تاريخ . وأي تفكير في أنواعه وتاريخه لا يمكن إلا أن يلعب دوراً هاماً في ترسيخ الوعي به ، واتخاذه موضوعاً للبحث الدائم ، والتفكير المتواصل ، وإحلاله الموقع الملائم ضمن باقي الأجناس العربية الأخرى . وهذا ما نحاول القيام به ، ونحن نتساءل عن إمكانية وضرورة كتابة تاريخ السرد العربي .

٢ – كتابة تاريخ السرد العربي :

٢ – ١. إن البحث في تاريخ الآداب العربية حديث جداً[2]. ولقد انصبت

جهود الدارسين والباحثين في التاريخ الأدبي على الشعر الذي كان يحظى بحصة مهمة في الرصد والتحليل . يبدو ذلك في كثرة التصانيف في تاريخ الشعر العربي ، وقلة ما يندرج منها في تاريخ النثر . وحتى في هذه القلة ، كان " السرد " أو القصص يتناول بسرعة ، ويحتل مكانة ثانوية لأنه كان ينظر إليه باعتباره تجلياً نثرياً، أو تنويعاً من التنويعات النثرية . وبالمقابل كانت بعض الأنواع السردية (المقامة مثلاً في مرحلة، والليالي في مرحلة أخرى) تنال اهتماماً متزايداً من قبل الدارسين والمهتمين. إن عدم التوازن في معالجة الأنواع السردية المختلفة يعود أساساً إلى القاعدة المرتهن إليها في الاعتراف ببعض الأنواع، وتجاهل بعضها الآخر . وإذا كان مرد ذلك إلى تصور ثقافي محدد ، فإن غياب المفهوم الجامع له دخل في هيمنة هذا التصور . ومن هنا تأتي أهمية هذه الدعوة إلى ضرورة تقديم هذا المفهوم الجامع لكل الممارسات السردية العربية .

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

عندما ننظر في ما أنجز في حقل الدراسات التي تعاملت مع بعض الأنواع الحكائية أو السردية نجد ندرة ونقصاً كبيرين على مستوى هذه الأعمال سواء من حيث الكم أو الكيف . قد نلقي جزءاً أساسياً من تبعات هذا الوضع إلى غياب " الاعتراف " بهذا الجنس ، لكن عدم الانطلاق من طبيعته الخاصة ، وموقعه الذي يحتله ضمن باقي الأجناس، له دخل كذلك في استمرار هذا الوضع إلى الآن. ولا يمكن أن يكون من نتائج ذلك سوى أن تكون مختلف الإنجازات التي حاولت تناول الأدب العربي في تاريخه ناقصة وعاجزة عن الإحاطة والشمول على اعتبار أن جزءاً أساسياً من موضوعها ظل مقصى وخارج نطاق البحث .

٢ – ٢ . حين نروم في هذا البحث الاضطلاع بإثارة مشكلة كتابة تاريخ السرد العربي ، فإننا نحاول المركب الصعب من ناحيتين : كيف يمكن

التأريخ لكائن لم يتبلور بعد ، على الوجه الأمثل ، في الوجود والوعـي، حتى وإن كانت له تجليات في التاريخ ؟ لماذا نفكر الآن في كتابـة هـذا التاريخ والدراسات التي تناولته لا تكفي لتكوين تصور ما عنه لأنه لـم يتراكم منها ما يمكن أن يساعدنا على تحقيبه ، وتـأطيره فـي الزمـان والمكان ؟

إنها فعلاً مفارقة ؟ ولكن العمل على تجاوز مختلف العوائق التي تساهم في إضفاء طابع المفارقة ، هو الذي يمكننا من إرساء " المفهوم"، وإبراز قبوله التحقق عن طريق الكشف عن أبـرز ملامحـه التاريخيـة والبحث في تطوره وصيرورته . بل إننا نذهب أبعد من ذلك بتقريـر أن عدم تبلوره في الوعي والوجود هو الداعي إلى ضـرورة البحـث فيـه ودراسته . إن هذا الغياب هو الذي يمكن أن يحفز على تناوله في ذاتـه وفي صيرورته ، إذ لا يمكن الانتظار ريثما يتحقـق الوعـي ، وتـتراكم الدراسات . وأي عمل يمكن الإقدام عليه الآن ، لا يعول عليه كثيراً ، من أجل حل المفارقة ، أو تقديم وصفة جاهزة ونهائية . إن المعول عليـه ، هنا والآن ، ولا يمكننا أن نتأخر في ذلك ، هو تأسيس المفهوم ، وإحلاله موقعه ضمن باقي الأجناس ، من جهة ، والعمل على النظر في صيرورته وتحوله من منطلق طرح المشاكل الحقيقية والإحاطة بها .

٢ – ٣ . إن التفكير في مشكلة كتابة تاريخ السرد العربي تدفعنا إليه ، في تقديري ، ضرورتان ، ويستجيب في الوقت نفسـه لمجموعـة مـن المقاصد التي تمكننا من تجديد النظر في الممارسة الأدبية العربية قديمها وحديثها . هاتان الضرورتان مترابطتان ، ترابط العام بالخاص ، وهمـا تتكاملان لأن واقع الدرس الأدبي العربي يفرضهما علينا بإلحاح . نبـدأ بالأولى لأنها تتصل بالأدب عامة ، وننتقل إلى الضرورة الخاصة لأنهـا ترتبط بالسرد .

٢ – ٣ – ١ . لا يمكن لأدب أي أمة من الأمم أن يكون رافداً من روافد وحدتها الثقافية والحضارية ما لم يتم الوعي به تاريخياً، وما لم يتشكل تاريخه الخاص الذي يرصد مجمل تحولاته ، ويصل بين مجموع حلقاته ، ويرصد مراحل تشكله وتطوره . لذلك لا غرو أن نجد الوعي بالكتابة في تاريخ الأدب العربي يتحقق في مستهل هذا القرن مع بداية الإحساس بضرورة إعادة تشكيل الهوية العربية على أسس جديدة مع ما يعرف بعصر النهضة . وفي هذا النطاق نجد كارلو نالينو ، يقول في تصدير محاضراته عن تاريخ الآداب العربية محفزاً طلاب العلم والمشتغلين بالأدب العربي على الإهتمام بتاريخ الأدب مخاطباً إياهم بقوله : "... إن شدة الاعتناء بآداء لغتكم الشريفة وتاريخها ليست فقط مسألة علمية بل خدمة جليلة لوطنكم يحق عليكم القيام بها..."[٣]، ويضرب أمثلة عن الأمم التي تهتم بآدابها وتاريخها ، ودور ذلك في تجاوزها مختلف المشاكل التي تعترضها" وإن راجعتم كتب تواريخ الغرب ألفيتم أن بعض الأمم الإفرنجية قد تراكمت عليها الفتن والحروب ... سلمت من الفناء التام لتمسكها بحفظ آداب لغتها والعناية بتخليد ذكر مآثر قدمائها العلمية والأدبية "[٤].

سار على نهج نالينو العديد من الدارسين ، وعلى رأسهم طه حسين في اهتمامه بالأدب الجاهلي . ومنذ ذلك الوقت ، صارت تتوالى الإصدارات المتصلة بتاريخ الأدب العربي من قبل دارسين عرب وأجانب. ورغم الأدبيات الكثيرة التي أنجزت ، فإن السؤال الإشكالي الذي طرحه طه حسين " متى يوجد تاريخ الآداب العربية ؟ "[٥] مازال يفرض نفسه بإلحاح . إن مختلف هذه الأعمال ظلت تحاصرها عوائق شتى وقيود عديدة لم تفلح في تجاوزها . ويمكن إجمالها في كونها ظلت حبيسة الرؤية الغربية التقليدية للتأريخ للأدب ، والتي تشكلت أهم ملامحها في

ما عـرف بالنقـد العـلمي في القـرن التاسع عشـر مع سانت بـوف وبرونتيير وتين ...

تبدو لنا آثار ذلك بارزة في التقسيم بحسب العصور، والإهتمام بأجناس دون أخرى ، والتركيز على حقب معينة، والاحتفاء بمناطق أو أقاليم على حساب أخريات . كل ذلك جعل هذه الأعمال التاريخية ناقصة ، ويعوزها في آن الشمول والدقة ، ومن جهة ثانية يجعـل هـذا الوضـع مسألة إعادة التفكير والبحث في كتابة تاريخ الأدب العربي من منظـور مغاير ضرورة ملحة وأساسية . إن السؤال الإشكالي الذي صاغـه طـه حسين مايزال مطروحاً ، ولابد من تضافر الجهود للعمل علـى الجـواب عنه نظرياً وعملياً ، وبصورة جديدة .

هذه هي الضرورة العامة ، وهي تتصل بتـاريخ الأدب العربـي بوجه عام ، وبالإشكالات التي يطرحها ، والبحث في تاريخ السرد العربي استجابة لهذه الضرورة ، إذ لا يمكن ترهين البحث فـي تـاريخ الأدب العربي وتحيينه دون اعتبار جنس له حضـوره وخصوصياتـه ، ودون إدراجه وإحلاله موقعه المناسب ضمن هذا التاريخ .

٢ – ٣ – ٢ . أما الضرورة الثانية فخاصة، وتتصل بالسرد في ذاته .

إن البحث فيه باعتباره جنساً له مقوماته وملامحه المميزة ، يجدد النظر إلى أدبنا العربي . ويدفعنا إلى إعادة قراءتـه معتـبرين هـذا الجنـس وواضعين إياه في سياق التحولات الكبرى التي عرفها الإبداع العربـي . وسيسمح لنا هذا باكتشاف مناطق مهمة من الإنتاج كنا نعتبرها غير ذات صلة مباشرة بالأدب ، وبالانتباه إلى العديد من المصنفات الأدبية التـي كنا نعود إليها فقط لتحقيق النصوص الشـعرية ، أو اسـتقصاء بعـض الآثار التاريخية . وأقصد هنا الالتفات إلى جانب كتب الأخبار والحكايات، إلى ما أسـميها " المصنفات الجامعة "، وهي ما كان يسـميها القدمـاء

بـ " كتب المحاضرات " على وجه خاص . إنها مصنفات حقيقية للأدب لأنها كانت تجمع كل ما يمكن أن " يحاضر " به لما يتمتع به من سمات تؤهله لذلك. وبالنظر إلى هذه المصنفات نجدها تزخر بأعداد هائلة من المواد الحكائية المختلفة الأنواع والأشكال ، وكل ذلك لم نهتم به الإهتمام الكافي الذي يجلي لنا طبيعة هذه النصوص وخصوصيتها (كتب الأمالي – عيون الأخبار – نثر الدر – التذكرة الحمدونية ...).

إن البحث في هذا الضرب من المصنفات وما يناظرها من الناحية السردية يقدم لنا إمكانات مهمة لتجديد رؤيتنا إلى الأدب العربي ويجعلنا نعتني بالعديد من النصوص التي كنا نتعامل معها لغايات خارج أدبية . وتعزز هذه الضرورة الرغبة في الإحاطة والشمول اللذين غابا في كل الأعمال التي اهتما بالتأريخ للأدب العربي .

تنبع الضرورتان معاً من مطلب حيوي يمليه واقع التفكير والبحث في الأدب عموماً، وفي السرد على نحو خاص . وبمقتضاهما ، يمكننا عملياً التقدم في إنجاز تاريخ الأدب بصورة جديدة ودقيقة. وكلما تقدمنا في العمل على تحقيق ما يمكن أن ينجم عن هاتين الضرورتين كنا فعلاً نعطي لفكرنا الأدبي الدعائم التي تمكنه من النهوض على أرضية صلبة ومنسجمة تتلاءم مع ما يزخر به تراثنا من أجناس وأنواع وأشكال لم نلتفت إلى العديد من تجلياتها، فكان أن عانت دراساتنا من النقصان، وظلت قاصرة عن الإحاطة والشمول .

٣ – مساهمات في تاريخ السرد العربي :

٣– ٠– تم الإنتباه منذ أواسط هذا القرن إلى الحضور الهام للسرد في تراثنا العربي وبدأت تظهر بين الفينة والأخرى ، وإلى الآن ، مساهمات جادة تعنى بهذا الشكل أو ذاك ببعض تجليات السرد العربي إما

في التاريخ ، أو في حقبة محددة ، من خلال التركيز على نوع سردي معين أو تناول عدة أنواع . وتستوقفنا في هذا الإتجاه ثلاث محاولات نود التوقف عندها قليلاً لإبراز كيفية معالجتها للسرد العربي من وجهة تاريخية ، وما هي الحدود التي تقف عندها ، لنتمكن بعد ذلك من طرح الأسس الضرورية والمناسبة التي نقترح لبلورة رؤية جديدة ومغايرة لتاريخ السرد العربي تستجيب للضرورتين التي أومأنا إليهما أعلاه ، وتسهم في تحقيق مختلف المقاصد التي نرمي إلى تجسيدها من وراء التفكير في تاريخ السرد العربي .

٣ – ١ . يمكن اعتبار كتاب " الأدب القصصي عند العرب " لموسى سليمان[٦] من الاجتهادات الرائدة التي اهتمت بالسرد العربي ، وحاولت معالجته في ذاته وفي بعض تجلياته النوعية ، وضمنياً من خلال صيرورته . لم يكن الهاجس الأساس لموسى سليمان أن يؤرخ للسرد العربي . لقد كان شغله الشاغل أن يجيب على السؤال الذي طالما تردد في دراسات العرب وهم يتناولون السرد العربي ، وهو " هل عرف العرب القصة ؟، وهل عرفوا من ثمة الملاحم ؟ " (ص. ١٦). كان هذا هو السؤال التقليدي الذي شغل بال الدارسين ردحاً طويلاً من الدهر. وقاده البحث إلى الرد علىالمعترضين من العرب والأجانب أن للعرب تراثاً قصصياً مهماً. وأنهم " عرفوا القصة وإن حسبوها على هامش الأدب ، ووضعوا الكتب القصصية الكثيرة..." (ص . ٢٦). ويعمل بعد ذلك على تقسيم التراث القصصي العربي إلى قسمين : موضوع ، وهو العربي الصميم لأنه من وضع العرب ، ودخيل وهو ما اقتبسوه عن غيرهم من الفرس والهند بصورة خاصة. ثم ينتقل إلى القصص العربي الأصيلة ، فينظر فيها من جهة أنواعها ويضبطها في خمسة أنواع هي : القصص الإخباري ، القصص البطولي ، القصص الديني ، القصص اللغوي ، أو المقامات ، القصص الفلسفي. وفي حديثه عن كل نوع نجده يتحرك في

التاريخ ، تبعاً للنصوص التي يشتغل بها (قصص الأنبيـــاء للكسـائي ، المقامات ، حي بن يقظان ...).

رغم كون الكتاب جـاء لتقديم الجواب عن سؤال ظل مطروحـــاً بصورة مغلوطة ، فإنه يشكل إسهاماً مهماً في تناول السرد العربي مـــن خلال انتباهه إلى العديد من الآثار السردية، ومحاولة معالجتها . ورغـم تركيزه على " أنواع" من السرد العربي فإن تنويعه التاريخي يجعل منـه مساهمة أولية في مسار التأريخ للسرد العربي. ونلاحظ في هذا السـياق الإرتباك الواضح في تعيين " المفهوم " الجامع فهو يسميه " القصــص". ويكتفي عندما يتحدث عن الأنواع بإضافة نعت تمييزي مثل " القصـص الديني ". وداخل القصص الديني نجده مرة يتحدث عن " قصة " دينيـة، ومرة أخرى عن " حكاية دينية قصيرة ". وتبين هذه الاستعمالات خلطـاً واضحاً في الاستعمال لا يمكن أن ينجم عنه غير الإبهام والإلتباس ليـس في المفاهيم فقط ، ولكن أيضاً في تحديد الأنواع وتدقيقها . وكلما غـاب عنا تحديد " المفهوم الجامع " بدقـة ، صعـب علينـا تدقيـق الأنـواع المنضوية تحته ، ومن ثمة تستحيل علينا إمكانية النظـر فـي تطـوره وصيرورته أو تشكيل تاريخه .

٣- ٢. يستوقفنا كتاب آخر لعزة الغنام لا يختلف من حيث الجوهـر كثيراً عن كتاب موسى سليمان، وإن كان أكثر إيماء إلى البعد التـاريخي للسرد العربي ، وأكثر دقة من حيث الوضوح المنهجي ، وأعمـق منـه على مستوى التحليل . هذا الكتاب هو " الفن القصصي العربي القديـم : من القرن الرابع إلى القرن السابع "[٧].

إذا كان موسى سليمان يتحدث عـن " الأدب القصصـي " فـإن الغنام تحرف التسمية قليلاً من الأدب القصصي إلى الفن القصصي . وفي هذا الانزيـاح المفهومي من الأدب إلى الفـن محاولـة للتدقيـق لكنـه

التدقيق الذي لا يغير شيئاً من طبيعته ، لأن ارتباكه سيظل واضحاً في مختلف التسميات والمفاهيم الفرعية المتولدة منه . غير أننا نلمس من خلال العنوان الفرعي (من القرن الرابع إلى القرن السابع) تحديدها للجانب التاريخي الذي سيكون أساس معاينتها للسرد العربي في زمان محدد . تقول الباحثة عن كتابها : " هذا بحث في تاريخ القصة العربية القديمة خلال مرحلة زمنية معينة ... " (ص . ٩). لكن تناولها لـ " الفن القصصي " خلال الفترة التي حددتها فرض عليها الرجوع إلى التاريخ السابق على الفترة المعالجة، فنتج عن ذلك أن جاء الباب الأول خالصاً لـ " ملامح القصة العربية قبل ظهور المقامات "، ووقفت فيه على الأنواع التالية : الأخبار ، وحكايات الأمثال ، والنادرة ، والمقامات الأولى . أما الباب الثاني فجعلته تحت عنوان " الأنواع القصصية بعد انتشار أدب المقامة بين الشكل والمضمون " وتناولت فيه " القصص الديني والفلسفي" وقصص التاريخ والرحلة وقصص المقامات وقصص الحيوان والقصص الشعبي .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نلاحظ من خلال هذا التقسيم للأنواع أنه لا يختلف كثيراً عما وجدناه عند سليمان موسى . فهناك تداخل وثيق بين الجنس والنوع ، وإلا فما معنى الحديث عن " قصص المقامات " ؟ والقصص الشعبي الذي تتحدث فيه عن السير الشعبية ؟ فهل القصص الشعبي جنس أم نوع ؟ وما موقع السيرة الشعبية ضمن هذا التحديد ؟ أسئلة كثيرة يمكن أن تثار في معرض تناول مثل هذه القضايا التي يغيب فيها تحديد المفاهيم . أما الجانب التاريخي فلا يقل إثارة للسؤال عن نظيره المتصل بالأنواع ، فالتقسيم بحسب أنواع القصص ، جعلها تبدأ الباب الأول بـ " الأخبار " لتقف من خلالها على ما تضمنته بعض المصنفات الجامعة من أخبار جرت في العصر الجاهلي أو في العصر الإسلامي . وتنتقل بعد ذلك إلى الأمثال ... وهكذا . إن كل فصل تعالج فيه نوعا سردياً ، وهو يتطور في

الزمان أو التاريخ متخذة من المقامة مركز توجيه ، وكأن الأنواع السردية السابقة على المقامة جاءت إرهاصاً لها ، ومما جاء بعدها من أنواع ، ليس سوى امتداد لها ؟ ترى هل توقف إنتاج الأخبار عند العصر الجاهلي ؟ ألم يستمر ظهور الأخبار ، وتوثيقها في مختلف العصور ؟ وماذا عن " قصص الحيوان " ؟ كيف تطورت من القرن الرابع إلى القرن السابع ؟ ما هو الخيط الناظم في تحول هذا النوع أو صيرورته ؟ هذا النوع من الأسئلة لا يمكن أن يطرح في غياب تصور محدد للأنواع السردية أو لتاريخ السرد . صحيح قد نجدها تعقد مقارنات بين النصوص ، وتفلح في العديد من المرات في الإمساك ببعض الجوانب التاريخية المهمة . لكن التسليم بحيوانية القصص إنطلاقاً من أن بعض الشخصيات حيوانية دليل على عدم طرح أسئلة جوهرية تتصل بالأنواع . وبناء على هذا فتسمية بعض الأنواع يكون الإنطلاق فيها من اعتماد الشخصيات معياراً حيناً ، وتسمية أنواع أخرى يكون أساسه هو المحتوى حيناً آخر . ولهذا لا يمكننا إلا أن نتساءل عن الفرق بين القصص الديني والفلسفي ... إن اختلاف المعايير التي بمقتضاها يتم التمييز بين الأنواع لا يمكنه إلا أن يؤدي بنا إلى ممارسة تحليلات تكتفي بتنظيم الشائع والمتداول من الآراء والأفكار بدون روية أو اجتهاد . لذلك لا نرى فرقاً كبيراً بين ما قدمه موسى سليمان في الخمسينيات ، وما تقترحه الغنام في التسعينيات .

٣ – ٣ . تتوقف أخيراً عند كتاب محمد رجب النجار الموسوم بـ "التراث القصصي في الأدب العربي: مقاربة سوسيو – سردية "[٨]. إنه يشكل خطوة إيجابية في مسار الدراسات السردية العربية، لما يتميز به من طابع موسوعي أراد له صاحبه أن يكون محيطاً بمختلف التجليات السردية العربية . ويبدو ذلك بجلاء في كون هذا الكتاب الذي يتسع لـ ٩٤٢ صفحة ليس سوى المجلد الأول .

يبدأ رجب النجار مشروعه الضخم هذا بقوله : " إن تاريخ الأدب القصصي في التراث العربي ، فضلا عن أنماطه وأشكاله السردية الكثيرة والمتنوعة ، لايزال مجهولاً للقارىء العربي ... " (ص ١). إنه يعي جيداً ما يقول، لاسيما وأنه من الرواد العرب الذين اهتموا بالبحث في السرد الشعبي . يمهد لمشروعه على الصعيد النظري ، ويكشف عن استفادته من مختلف الأدبيات السردية الجديدة ، ويبين أن مشروعه يتناول في جزئه الأول : قصص الحيوان ، والسير والملاحم الشعبية ، والقصص الديني ، والقصص العاطفي ، والقصص الفكاهي. أما الجزء الثاني من مشروعه ، فيتصدى فيه لتناول الحكاية الخرافية ، والحكاية الشعبية ، وألف ليلة وليلة ، وفن المقامات القصصية وفن الرسائل القصصية . إنه من خلال هذا التوزيع لأقسام مشروعه لا يخرج كثيراً عن التصنيف الذي اعتمده موسى سليمان وعزة الغنام وسواهما . البدء بتقسيم السرد العربي إلى أنواع، وفي تحليل كل نوع يكون الاستئناس بالبعد التاريخي يحتل مكانة أساسية . يقول في هذا الصدد : " أما خطة الدرس العملي لكل نمط قصصي – في كل باب من أبواب الدراسة – فقد سارت في مسارين ، أحدهما تاريخي تعاقبي ، والآخر وصفي تزامني. في المسار الأول ، انصبت عناية الدراسة على الجانب التاريخي للنمط القصصي ، نشأته وتطوره وازدهاره وتعريفه تراثياً وأدبياً وتحديد أشكاله السردية (الرئيسة والفرعية) ومنابعه ومصادره في التراث العربي وأصوله النصية ... " (ص ١٢) .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يلتقي النجار مع الغنام على أصعدة عدة . فمن جهة من حيث التصنيف ، ومن جهة أخرى من حيث المعالجة التاريخية . ويبقى الاختلاف واضحاً في طريقة المعالجة أو تأويل الظواهر المتناولة . فتسمية " الأنواع " هي هي . مع زيادة بعض الأنواع عند النجار (الحكاية الخرافية – القصص الفكاهي ...)، أو عند الغنام (قصص

الرحلة ...). وفي تحليل الأنواع نجد تشاكلاً بينهما على صعيد المواد التاريخية المعتمدة إذ هي أصول . إنهما معاً ظلا يدوران في فلك العديد من النصوص السردية المعروفة والمتداولة عند المشتغلين بالسرد . وإلى جانب ذلك ، نجد التاريخ لا يشكل سوى خلفية للنصوص التي يحللها النجار . ولا غرابة أن نجده يوزع مواد القصص أحياناً بحسب العصور التي يتناقلها الدرس التاريخي ، كما نلاحظ ذلك في معالجته لـ " القصص الإسلامي المسجدي " (ص ٣٥٥) حيث يقسمه إلى أربعة أقسام ، فيتحدث عن القصص في عهد الرسول والعهد الراشدي ، وفي أيام الفتنة وعصر بني أمية وفي الأعصر العباسية والمماليكية . هذا التقسيم ، وليد تصور ينطلق منه في تحليل النص السردي وفي فهم العامل التاريخي، وهو ما يجمعه بالغنام رغم بعض الاختلافات الظاهرة بينهما .

إن التصور الذي ظل يحكم تاريخ السرد العربي ظل مشدوداً إلى الأسس التي نجدها عند موسى سليمان ، وسواء من الذين اهتموا بالتاريخ للأدب بوجه عام أو حاولوا وضع السرد العربي في التاريخ . ويدفعنا هذا الصنيع إلى التمييز بين تصورين أو ممارستين تم الانطلاق منهما في التاريخ للأدب العربي . هذان التصوران هما : " تاريخ الأدب"، و" الأدب في التاريخ ".

يعكس هذان التصوران رؤيتين مختلفتين في تحديد أوجه العلاقة بين التاريخ والأدب . وإذا كانت الحاجة (الضرورة) تستدعيهما معاً ، فإن هيمنة أحدهما على الآخر يجعل فهمنا ، واستفادتنا مما يمكن أن ينجم عن حصيلة ما تقدمه الرؤيتان محدودة ، لأننا سنظل ننظر إلى العلاقة من زاوية واحدة .

يبدو لنا أن " الأدب في التاريخ " مورس منذ البدايات الأولى للتاريخ للأدب العربي ، وانتقل إلى المساهمات التي أنجزت بصدد

التاريخ للسرد العربي ، إذ ظل هذا التصور هو النموذج القابل للإحتذاء . وبمقتضى هذا التصور هناك تاريخ عام هو تاريخ المجتمع الذي أنتج فيه هذا الأدب، وليس تاريخ الأدب سوى محاولة ربطه ، بتاريخ المجتمع ، والعمل على إيجاد علاقات بينهما ، بحيث يغدو الأدب انعكاساً للمجتمع ولمجمل تطوراته ، فيقرأ ويؤول في ظل التحولات السياسية والاجتماعية التي طرأت عليه . لا أحد يجادل في علاقة الأدب بالمجتمع وتاريخه ، ولكن أن يصبح الأدب منظوراً إليه في ضوء التحولات الاجتماعية ، فلا يعني هذا سوى الإلغاء التام للتاريخ للنص الأدبي في حد ذاته .

إن للنص الأدبي تاريخه الذاتي الخاص . قد يصطبغ هذا التاريخ، أو يتأثر بالسياق الاجتماعي والثقافي والسياسي الذي يظهر فيه، لكن المبدع ينجز نصه في ضوء هذا السياق فعلاً، ولكن في نطاق سياق تاريخ النصوص السابقة عليه أيضاً . ولا نغالي إذا ذهبنا إلى كون السياق الأخير أهم وأعمق من السياق الخارجي على النص ، لأنه هو الذي يحدد انتماء النص الأدبي في تاريخه الخاص .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أما في " تارخ الأدب " فيغدو للنص تاريخه الخاص ، ويعمل المشتغل بالتاريخ هنا على البحث ، والإمساك بتجلياته وتحولاته إنطلاقاً من التطورات الكبرى التي عرفها الأدب . ويمكننا أن نشير في هذا الإطار إلى بعض الأعمال العربية التي سارت في هذا الإتجاه ، وحاولت النظر إلى التاريخ الأدبي في ذاته ، بعيداً عن السياقات الخارجية الأساسية وإن كانت تضعها في الاعتبار . نجد مثالاً لذلك في محاولة نجيب البهبيتي في التاريخ للشعر العربي، وشوقي ضيف في كتابيه عن الفن ومذاهبه في الشعر وفي النثر ، والثابت والمتحول لأدونيس ...

لم تحتكم هذه المجهودات إلى التاريخ السياسي أو الاجتماعي للأدب ، ولكنها حاولت تشكيل صورة للأدب في ذاته . وتفضي بنا ممارسة هذا التصور إلى معاينة جملة من العوامل التي ساهمت في

التطور الفني والجمالي بناء على ما تحقق في تاريخ الأدب الذي لا يعكس آلياً التحولات السياسية والاجتماعية . لكن الملاحظ هو أن هذه المجهودات الرائدة في هذا المنحى ظلت بصورة أو بأخرى تمارس نوعاً من التاريخ للمضامين أو المحتويات ، حتى وإن كنا نجد شوقي ضيف يتحدث عن " الصنعة " و" التصنيع "، و" التصنع "، ولم ترق لكي تكون فعلاً تأريخاً للأشكال الأدبية .

هذا هو المبتغى في ممارسة " تاريخ الأدب " : أن يكون تاريخاً للأشكال ، وهذا هو المطلوب لأن ما مارسناه منذ بداية هذا القرن إلى الآن، كان هو العمل على النظر إلى الأدب في التاريخ ، أو كتابة تاريخ المضامين . وإذا كنا قد اهتممنا بأجناس على حساب أخريات ، فنحن مدعوون إلى الاهتمام بتاريخ الأشكال الأدبية بصورة عامة ، وفيما يتعلق بكتابة السرد العربي نرى لزاماً علينا الإنتباه إلى البحث في تاريخ الأشكال السردية ومعاينة تحولاتها وتشكلاتها من حيث النوع أو النمط. وعندما ننتهي إلى هذه القناعة ، نكون فعلاً أمام عتبة إعطاء مفهوم "السرد " طابعه الجنسي الخاص، من جهة ، وقادرين من جهة أخرى ، على تلمس " صيرورته " ومقاربة مختلف أوجهها وتلاوينها .

٤ – السرد والتاريخ :

٤ – ١. لا يمكن أن نتحدث عن تاريخ مطلق للسرد باعتباره جنساً. فالجنس ثابت ، ومتعال على الزمان . لكن ما يمكن أن نتحدث عن تاريخه فهو الأنواع السردية وأنماطها لأنها متحولة ومتغيرة . ومعنى ذلك أنه لا يمكننا أن نمارس التاريخ للسرد العربي إلا بعد أن تتبلور لدينا صور عن أنواع السرد العربي وأشكاله . إن تاريخ السرد العربي هو تاريخ أنواعه وأشكاله . هذه هي القضية الأولى التي نطرحها لممارسة هذا التاريخ .

نعتقد جازمين أن التأريخ للسرد العربي يستدعي أولاً أن نحيط به في ذاته باعتباره جامعاً لتجليات شتى . إنه مثل أي جنس لا تاريخ له لأنه موجود ... دائماً. وما يتحدد وجوده في التاريخ هو الأنواع المنضوية تحته. وإذا أردنا أن نقرب صورة هذا التصور من الأذهان ، نقول: إن السرد العربي موجود تماماً كالشعر . ولا يعني عدم بحثنا فيه ، أو تنظيرنا له بأنه غير موجود. ومفاد ما نذهب إليه في هذا الإتجاه أن النقاشات حول " معرفة العرب القصة " لا أساس لها . فالسرد موجود بغض النظر عن اللغة أو الأمة أو الزمان أو المكان .

لكن الأنواع متحولة لأنها تتحدد بالزمان وبالمكان . يمكن أن يظهر نوع ما (المقامة مثلاً) في فترة زمانية ومكانية محددة ، ويمكن أن يختفي في زمان آخر . وبدون الكشف عن هذه التجليات النوعية ، وحصر حدود بعضها في الزمان والمكان ، وتمييزها عن غيرها لا يمكننا الإنتهاء من ممارسة هذا التاريخ . كما أن حصر التاريخ الخاص بكل نوع في علاقاته بغيره من الأنواع القريبة والبعيدة ، والوقوف على نشأة هذا النوع أو ذاك ، واختفائه ، أو امتداده من الأمور الأساسية التي علينا أن نلم بشروط تشكلها ، وعوامل انتشارها أو استمرارها في أنواع أخرى . إن الأنواع متحولة لأنها تخضع في تكونها واستمرارها إلى عوامل فنية وثقافية واجتماعية . ولا يمكن الوقوف على بعض هذه العوامل لنزعم أننا نلم بشروط ظهورها أو تعيين محدداتها .

٤ – ٢ . أما القضية الأساسية الثانية التي نود إثارتها في هذا السياق ، فهي المتمثلة بتحديد نقطة الإنطلاق أو الدعامة الأساسية التي نحدد من خلالها ممارستنا لهذا التاريخ ، بعد أن شددنا على اتصاله بالأنواع . فهل يكفي أن نقول بأن من بين الأنواع السردية ، مثلاً ، نوعاً اسمه "قصص الحيوان "، ونبحث عن النص الأول ، ونحدده بـ " كليلة ودمنة "، ونفتش عن النصوص التي تتصل بـ " الحيوان " في التاريخ ، ونحللها ، بطريقة ما ، لنقول إننا نمارس تاريخ القصص العربي باعتماد

هذا النوع ؟ قد تتعدد الدعائم التي ننطلق منها في ممارسة هذا التاريخ ، لكن بدون اعتماد تصوير ملمـوس ومضبوط لا يمكننـا إلا أن ننتهـي بعملنا إلى البحث عن " السرد في التاريخ "، وليس العكس أي الانشـغال بـ " تاريخ السرد ".

إن البحث في المضامين والموضوعات والتيمات أساسي في كل عملية تحليلية أو تاريخية . لكن الاكتفاء به وحده لا يمكن أن يسـاعدنا على سلك سبل جديدة تنير لنا مجاهيل التاريخ التي نود الإحاطة بهـا . يمر " تاريخ السرد "، كما نتصوره ، عبر عمليات تسعى إلى الكشف عن الخصوصيات النوعية والشكلية التي تتجلى بدءا مـن تشكل الخطـاب السردي ، وصولاً إلى رصد مختلف تجلياته في صيرورته . وهذا التاريخ هو الذي يمكننا فعلاً من ملامسة مختلف الأوجه والصور التـي عرفهـا السرد العربي باعتباره نتاج الإنسان العربي في أي زمان أو مكـان. إن تغييب بعد " الشكل " في تاريخ السرد العربي لا يساعدنا على إبراز مـا يتميز به باعتباره إنتاجاً له خصوصياته وجاذبيته ، وتنوعاته المختلفـة بتنوع الأنواع وصورها المتعددة .

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومادمنا ننطلق في تحديد " المفهوم " الجامع (السـرد العربـي) إنطلاقاً من " الصيغة " التي يضطلع بها الراوي ، لابد لنا من الإنطـلاق من الصيغة نفسها كما تتجسد في الخطاب السردي ، لمعاينة هذا "السرد" في تجلياته المختلفة لتحديد " الأنواع " أولاً ، وتمييز بعضها عن بعـض من جهة أولى ، ومن جهة ثانيـة ، لرصـد تطورهـا ، والنظـر فـي صيرورتها ثانياً . وإذا أردنا الرجوع إلى مثال " قصص الحيوان " كمـا قدمناها في المثال السابق، لا يكفي التأكيد على بعدها النوعي بـالصورة الممارسة في العديد من المساهمات التي أشرنا إلى بعضهـا ، ونتتبـع صيرورتها . لابد لنا من الإنطلاق من الصيغة الخطابية كما تتجلى فـي هذه النصوص ، ونقف على كيفية اشتغالها ، لتحديد " نوعيتهـا " أولاً ، لأن الصيغة هي التي تمكننا من ذلك على النحو الأمثل ، وبعدها يمكننـا

رصد " التحولات" التي طرأت على توظيف " الصيغ " في هذا النوع من النصوص ثانياً ، لنخلص إلى " كتابة تاريخ " هذا النوع السردي على أسس ملائمة ، ومضبوطة . إننا بهذا العمل نجعل " تأريخنا للسرد العربي " تاريخاً للأنواع والأشكال من فترة تشكلها وظهورها، وتطورها في الزمان والمكان .

٤ – ٣ . مادام تاريخ السرد فرعاً من تاريخ الأدب ، فإنه بحسب التصور الذي نسعى إلى بلورته ، يعقد صلات وثيقة بمختلف الأجناس التي تفاعل معها في صيرورته بهذه الصورة أو تلك . وبذلك لا نكون ننظر في السرد في ذاته فقط ، ولكن أيضاً في علاقاته بغيره من الأجناس ، ولكن باعتماد مقولة " الصيغة " دائماً . لا يمكننا التأريخ للسرد دون الحديث عن الشعر ، نظراً للتلازم الوثيق بينهما . ويمكن قول الشيء نفسه عن " الحديث ". لقد استمر التفاعل وطيداً بين السرد والحديث ، وخير مثال لذلك ما تقدمه المقامات على نحو واضح ، إذ لا يكاد يخلو نوع سردي من حضور الحديث فيه . وإذا كان بحثنا ينصب على " تاريخ السرد " بصفته جنساً له حدوده وخصوصياته، فإنه ينفتح على أجناس أخرى ، ويتفاعل معها. وعلينا ، تبعاً لذلك ، في مرحلة أولى ، أن نقف على خصوصياته من خلال البحث في أنواعه من جهة الأشكال التي يعرفها ، وفي مرحلة ثانية يمكننا الإرتقاء إلى ما يصله بغيره من الأجناس ، وما يتفرع منها من أنواع كما تطورت في التاريخ ، ونعمل على النظر إليه أيضاً في مرحلة ثالثة من جهة أنماطه التي تصله بتلك الأجناس على مستوى آخر . وبذلك نكون فعلاً نمارس الربط بين الأجناس والأنواع والأنماط، وإن كنا نبحث في جنس محدد هو السرد . وعندما نحقق هذا الترابط على هذا النحو ، أي بناء على ما تقدمه لنا "صيغ الخطاب " باعتباره موئل التمايز بين الأنواع ، يمكننا الذهاب بعد ذلك إلى ربط السرد بـ " النص الثقافي " العربي العام الذي ينظم مختلف الأجناس ، وهي تتحرك من خلال ما تتضمنه من أنواع في الزمان ،

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

ونضبط بعد هذا مختلف السياقات التي تحدده سواء كانت ترتبط بالزمان التاريخي، أو الثقافي ، أو الاجتماعي في حقبة محددة أو حقب متعاقبة .

٤ – ٤ . بهذا التصور الذي نرمي إلى بلورته في تحليل " السرد العربي" في ذاته ، وفي علاقاته ، وفي صيرورته ، نكون فعلاً نضع السبل المناسبة ، والكفيلة بجعلنا نتقدم في " كتابة تاريخ السرد العربي " الذي لما يكتب بعد ، لحداثة الإهتمام بالسرد من جهة ، ولهيمنة فهم وممارسة التاريخ للسرد من وجهة تقليدية. إن أسئلة الأنواع ، وأسئلة كتابة التاريخ أسئلة جوهرية في أي تفكير في الأدب بوجه عام ، وفي السرد بصورة خاصة . وكلما تأخر تفكيرنا وبحثنا في إشكالات النوع والتاريخ، لا يمكننا التقدم في فهم الأدب العربي ، والسرد العربي من وجهة تساعدنا على تجاوز التكرار والاجترار . وهما السمتان التي يعاني منه قطاع هام من الدرس الأدبي العربي .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هوامش :

(١) سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي : (الزمن ، السرد ، التبئير) ، المركز الثقافي العربي ، بيروت/ الدار البيضاء ، ط . ١ ، ١٩٨٩ .

(٢) من الأعمال الأولى التي اهتمت بتاريخ الأدب عند العرب ، كتاب روحي الخالدي ، تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفيكتور هوجو (الطبعة الأولى ١٩٠٤)، تقديم حسام الخطيب ، الإتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين ، ط . ٤ ، دمشق ، ١٩٨٤ . وبدأت تتوالى الكتب في تاريخ الأدب مع كتاب جورجي زيدان ، تاريخ آداب اللغة العربية ، ١٩١١ ...

(٣) كارلو نالينو ، تاريخ الآداب العربية : من الجاهلية حتى عصر بني أمية ، دار المعارف بمصر ، ط. ٢ ، ١٩٧٠ .

(٤) نفسه ، ص . ١٨ ، ١٩ .

(٥) طه حسين ، في الأدب الجاهلي ، دار المعارف ، ط . ٩ ، ١٩٦٨ ، ص . ٥٣ .

(٦) موسى سليمان ، الأدب القصصي عند العرب ، دار الكتاب اللبناني ، ط . ٥ ، بيروت ، ١٩٨٣ .

(٧) عزة الغنام، الفن القصصي العربي القديم من القرن الرابع إلى القرن السابع ، الدار الفنية للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ١٩٩١ .

(٨) محمد رجب النجار ، التراث القصصي في الأدب العربي (مقاربات سوسيو – سردية)، منشورات ذات السلاسل ، الكويت ، ١٩٩٥ .

* * *

شيمس هيني :
الشاعر ومجنته

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

محسن جاسم الموسوي

سيرة الشاعر الأيرلندي شيمص هيني الحائز على جائزة نوبل

حياته وإصداراته :

ولد الشاعر الأيرلندي شيمص هيني في كونـــت ديـــري بـــإيرلندة الشمالية عام ١٩٣٩ حيث نال تعليمه الثانوي وكذلك الجامعي في كلية سينت كولامب. وحصل على بكالوريوس في الآداب الانجليزية من جامعـــة كويـــن ببلفاست. وزاول التدريس هناك ما بين ١٩٦٦ - ١٩٧٢، ليذهب بعدها إلى كاليفورنيا، بيركلي، أستاذاً زائراً لمدة عام. وعند انتقاله إلى كونتـــي وكلـــو عام ١٩٧٢ ، اشتغل متفرغاً للراديو والتلفزيون والصحافة، ونـــال جوائـــز عديدة، كما قام بالتدريس في كلية كارسفورت بدبلن، وبعدها تـــرأس قســـم الانجليزية هناك. ثم التحق بهارفرد أستاذاً للبلاغة والخطابة.

ولهيني عدة مجموعات شعرية، أبرزها :

- باب عند الظلام، ١٩٦٩.
- إنه لشتاء في الخارج، ١٩٧٢.
- الشمال، ١٩٧٥.
- عمل حقلي ١٩٧٩.
- الجزيرة المحطة، ١٩٨٥.
- قنديل الزعرور، ١٩٨٧.
- ونشر عن الايرلندية، سويني ضالا، ١٩٨٣.
- كما ظهرت له دراسات مختلفة، جمعها في (انشـــغالات)، ثـــم فـــي (حكومة اللسان).

شيمص هيني والجائزة :

لربما جاء منح شيمص هيني جائزة نوبل للآداب بمثابة مفاجأة للمجتمعات الأدبية والثقافية التي كثيراً ما تتوقع بلوغ الجائزة للأسماء القوية والحاضرة باستمرار، أو تلك التي تكاد أن تترسخ في المناهج التعليمية، وفي الجامعات الغربية تحديداً : لكن المفاجأة لم تكن أقل مما هي عليه عندما يقرأ المرء ردود أفعال الشاعر الايرلندي نفسه أو يصغى إليه مصفحا عن دهشته والجائزة تأتيه هذه المرة بكل ما تمتلكه من قوة ونفوذ وشيوع وانتشار ؛ فنوبل الآن ثقل معنوي لا يوازيه غير ثقلها المادي ودرايتها (الأخلاقية) و(السياسية) بما ينبغي أن تكون عليه في عالم متقاطع الأهواء. لكنها الخيار التوفيقي، القاسم المشترك الأعظم، داخل انتماءات المؤسسات الثقافية والحضارية والسياسية الغربية. ولا يفسرها لشيمص هيني أو لصحبه المندهشين غير كتاباته ، شعراً ونثراً، تلك التي تختصرها مادته المكتوبة، نقده لدريك ولكوت مثلاً ، الشاعر الكاريبي ، من جزر الهند الغربية الذي نال جائزة نوبل أيضاً قبل بضع سنوات[1]. فدرك ولكوت هو مثيله، ينتمي إلى جزر الهند الغربية، إلى الكاريبي ، لكنه يشتهر ويذيع اسمه داخل (اللغة الانجليزية) وثقافتها. إنه يأتي بحياة أهله، طقوسهم، عاداتهم، آمالهم، داخل لغة يمتلكها الآن حتى وإن لم تكن ملكه أصلاً، فيبدو فيها مهيمناً، مكيناً عارفاً بأسرارها، موغلاً في اكتشافها، حتى نميز صوته داخلها. لكنه ليس متطرفاً في أحد الجانبين، فثمة انشداد هنا وارتياب هناك، يتحرك بينهما، متجهاً نحو القصيدة، فيها ومنها تنهمر موسيقاه وينحدر شعره نحو الآخرين. إن درك ولكوت ليس غريباً عنه: وبقدر ما يفسر هذا الأمر اختيارات لجنة نوبل، فإنه يفسر مسبقاً أيضاً سرانية المواقف والانتماءات والعلاقات، فشيمص هيني يرى نفسه في ولكوت، وهي رؤية لا تستبعدها اللجان

التي تنتقي من هو متفرد بدون تبعية حادة ، سالكاً وسطاً ينأى عن التطرف.

فدرك ولكوت في منظور شيمص هيني يتعالى على مأزق المناقشات المحدودة في معنى الانتماء أو الانشقاق عنه : إنه ليس (دعائياً) كما يقول، لأن شعره تجاوز " مرحلة التساؤل الذاتي، الفضح الذاتي، وعلاج هذه الذات، ليأتي هذا الشعر ويكون معيناً مشتركاً "[٣٠]. لكن هذا الفعل لا يتم خارج القصيدة، في الكتابة أو المشاركات العامة، وإنما في داخلها، " رنينها وجرأتها اللذين يصنعان سوية انسجاماً توزيعياً لذيذاً بين موسيقى البحر وموسيقى التاريخ "[٣١]، كما هو أمر قصيدته المعنونة " التحليقة، السفينة الشراعية ".

انحيازات شاعر :

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وبمعنى آخر، يمكن لنا أن نتبين انحيازات هيني نفسه هنا، فثمة إلتزام وابتعاد في آن واحد، وثمة انتقاد للمناقشات الضيقة أفقاً يقابله انحياز نحو القصيدة المعنية بطاقات حياة صاحبها، طقوسه، وأماكنه وبلواه وشجونه التي تفيض بها الدنيا حوله. وهكذا يأتي اختيار القصيدة المذكورة لأنها تستعيد الواقع المعاصر وكذلك التاريخ ، وإليهما ينتمي الشاعر، فيقومان في داخله، ويخرجان منه بدون الحاجة إلى الإفصاح عن التزاماته إزاء مجتمعه وبلاده وموروثه.

لكن شيمص هيني يتشكل داخل كلامه عن الآخرين، وما يبدو مشكلة واحدة تخص الانتماء الواسع وما يستدعيه من تفريق بين التطرف والاعتدال وبين التصريح والشعر، يمكن أن يمتد في سلسلة من (التعارضات) و(التناقضات) والهواجس. إذ كيف له أن يحسم قضية العلاقة بلغة الآخر التي أصبحت لغته ؟ كيف له أن يتعامل مع لغته

المحاصرة، المحدودة، القابعة في زاوية التاريخ ؟ لقد انبعثت الايرلندية عند الشعراء الجدد الذين نادوا بالخلاص من عبء موروثهم لكنهم تعلموا اللغة واشتغلوا في داخلها من جديد، وترجموا عن الايرلندية العتيقة. وهاهو هيني يفعل شيئاً مماثلاً. لكنه لم يتخلص بعد من عبء الشعور بالتبعية للانجليزية. ولهذا يلتقط (ولكوت) بصفته صاحب عبء مباشر ومماثل : فقصائد ولكوت تظهر وفاءه " للكلام الهندي الغربي "، كلام بلاده، لكنها تتم منجزاً شعرياً داخل "عبقرية الانجليزية" كما يقول !!

وقصيدة كوينج والنهر لولكوت هي التي تنال اهتمام هيني أكثر من غيرها . فيها، كما يكتب، يفصح الشاعر الكاريبي عن (بهاء هذا الفن، وعن كبريائه)، وكلاهما " يلومان تلك الفكرة الانجليزية العتيقة عن أدب الكومنويلث ". أي أن القصيدة تتشكل داخل الحياة في الكاريبي ، واقعه وأرضه وأناسه وبحاره ، لكن ذلك يتم بما يعرض للقصيدة مالكة لقوة تفتقدها اللغة الانجليزية اليوم. فالشاعر " يمتلك الانجليزية بعمق وجرس صوتي أكثر من غالبية الانجليز أنفسهم "[(٤)].

انتماء وإقصاء :

نحن هنا إذن بإزاء انتماء من نوع آخر، انتماء يعلن عن قلق داخلي ولوم لذلك الاقصاء الذي يستند إليه المركز كلما جرى التعامل مع الآخرين، القادمين من أطراف الامبراطورية السابقة. كما أن شيمص هيني يغالب المركز هذه المرة برأي مغاير مداه الفعلي هو امتلاك اللغة ، بما يعني لزوم قبول المركز به أساسياً وفاعلاً مادام قد استوطن هذه اللغة عميقاً وفاعلاً ومؤثراً . والذي يدعو هيني إلى مثل هذا الانهماك في الايضاح هو أن (ولكوت) يدير المعركة بالنيابة، فهاهو الآخر أقام مستوطناته داخل الانجليزية، بمادته وشخوصه وأناس يأتي بهم من حياة

شعبه كالبحار شابين، ذلك الذي يتكرر في قصائده مثيلاً ديموقراطياً ليوليسيس، كما يقول هيني، فهذا الذي ينتقيه ولكوت في قصائد البحر يمتلىء ذهنه " بالريح والشعر والنساء ". وهكذا نسمعه يقول،

بكلام ميسور

لغتي العادية هي الريح

وصفحاتي أشرعة السفينة الشراعية : التحليقة

هذه الكلمات عن ولكوت لا تخفي، كما أرى، ذلك القلق المتوتر في شخصية هيني، ريبته إزاء موقفه وشعره، ولهذا تراه يلقي بتحليلاته في فضاءات متسعة، بلا ضفاف، وكأنه يريد الخلاص من محنة ما، تحاصره هو الآخر، كما يمكن أن تحاصر ولكوت. لكن المحنة قد يجري تفريغها، الخروج منها في استخلاصات كتلك التي يكتبها عن ديوان ديرك ولكوت مملكة تفاح النجمة الصادر عام ١٩٧٩، فالعنوان نفسه يحمل انتماءات ولكوت لبلاده ، ولكن داخل منظومات تتسع بذلك الحب لاحتواء الناس والأماكن واللغة، "الحب بصفته معرفة، وحنيناً ، واكتفاءً ". لكن هذا الحب لا يتحقق إلا بصعوبة ، عبر الجري " وراء شكل مناسب ، أداة لفصد تلك الأخلاط المتراكمة لهذه الحمى الكولونيالية المخصوصة "[٥].

أي أن القصيدة، شكلاً وتكويناً هي مخرجه من محنة الوقوع تحت غلبة الآخر ، وهي غلبة لها تراكماتها الذهنية والمعرفية والنفسية التي أخذت تقترن عنده بأخلاط الحمى التي لابد من الخلاص منها لكي يستعيد الجسد عافيته هذه المرة !!

الذات في الآخر :

ألا يمكن إذن أن نراه وقد قرأ نفسه في درك ولكوت ؟ ولكوت هو الآخر يجد نفسه في شخوص بلاده، في شابين بديلاً ليوليسيس، وفي

كيونج الذي بدا في قاربه كأنه محض ظل عن دانتي، خارجاً لتوه (من حلم ساند وواسع) ، عليه " أن يحياه ثانية ليدرك معناه "، كما يقول في قصيدة كيونج والنهر التي علق عليها شيمص هيني. لكن الأخير يأتي إلى هذه المصالحات التي يجريها ولكوت بين (محلية) القصيدة وانجليزية اللحمة وكأنهما انتماء واحد وهو يسعى نحو مصالحات مماثلة : فالقادم من كاثوليكية غالبة اجتماعياً ومحاصرة ثقافياً ومعرفياً له موروثه الايرلندي الذي يموضعه الآن داخل التيار ، وهو تيار انجليزي أولاً، لكنه يرى فيه نفسه أيضاً. ما الذي يفعله شيمص هيني بإزاء ذلك ؟ سيبقى يحمل أنينه الداخلي، وجعه الذي لا مخرج له منه مادام يتعامل مع تكوينه كله، بما يحمله دماً ولحماً وعقلاً من الاثنين، ثقافتين وحياتين ومشكلتين يبصرهما البعض على إنهما متعارضان لا مصالحة بينهما، بينما يشقى الآخر في تجسير العلاقة بينهما داخل ايرلنده نفسها، في حين يتقلب الآخرون بين موقف وآخر ، ساعين إلى اصطياد (القاسم) المشترك الذي يمكن أن ترسو عنده الروح، وتهدأ. لكن هذا الهدوء يقتل الشعر، والمحنة تنعشه. وهكذا كان شيمص هيني يقفز نحو أي شاعر يحمل بارقة أمل ، علها هي الحل : وحتى عندما قرأ (الاستجواب) للشاعر أدون موير Muir وجد فيه (ممثلنا الحقيقي) الأكثر حضوراً ، لا لسبب إلا لأنه بدا مأخوذاً بما يجري، غير منصرف إلى موقف محدد، فهو " المنذهل غير الفاعل في وسط الموكب المليء بالتهديد الذي يسميه اليوت المشهد الشاسع للعنف والخواء الذي هو التاريخ المعاصر "[٦]. ومرة أخرى، فإن هذه الموافقة لا تعني غير التباعد، لأن شيمص هيني يرى نفسه مكتسحاً بالتاريخ الفاجع.

" الردغة " والهوية :

والذين كتبوا في تأسيسات شيمص هيني الشعرية الأولى، تلك

الممتدة في (الردغة) أو (الرطمة) الايرلندية، حياة وأسطورة، لا يتباعدون عن جوهر شعريته. لكنهم لم يقرأوا ذلك في ضوء اختيارات هيني وانحيازاته ، إذا ما استثنينا ما يقوله Robert Garratt بهذا الصدد[٧]. إذ إن هيني يتوزع بين ايرلنده الموروث وبين المعاصرة الانجليزية، كما أن الردغة تستعيده إلى حياة أهله، لكنها تذكره أيضاً باستحالة أن تبقى تلك الحياة كما كانت عليه. وهكذا تتشكل عنده توترات الانجذاب والرفض في آن واحد. فالردغة الايرلندية، تلك التي ترتخي عندها الأرض لا تمسكها غير النباتات الطفيلية والأعشاب الفاسدة، لا يعرفها غير الايرلندي نفسه ، فهي مالوفة لديه كما هو أمر الأشياء الأخرى في أرض غدقة باستمرار. منها يخرج الايرلندي حطبه، وهو معتاد على تقطيعها في مكعبات حسب الطلب. فالردغة تتشكل منها طبقات متفارقة العمق، يقطع منها ما يشاء ليتركها تجف وتعد مادة للوقود . هذا الامتداد الفاسد للأرض لا ينتهي مادامت الرطوبة حقيقة من حقائق المناخ ، ومادامت الأرض مخضلة باستمرار. لكن هذا العفن وذلك الفساد ينتميان إلى الحقيقة التي تستعيد الدفء والحرارة إلى المواقد والمراجل المتكررة في كلام الايرلندي ، كما هو شأن البطاطس التي قلما تغيب عن باله. وهكذا تأتي قصيدته (الحفر) لشيمص هيني لتحيل على هذه الردغة، واقعاً وممارسة يومية، انتماء ومعاناة، لكن الاشتغال في الأرض لا يعني ضرورة الاطمئنان إلى نمط الحياة الايرلندي بصفته بمستوى التغيرات. إنه فعل وواقع، يراهما، يتذكرهما، لكنه يتباعد عنهما باستمرار ، كما تقول قصيدته (الحفر). وعندما تستعاد المشاهد ثانية إلى حياتنا المعاصرة فإن (اسطورية) امتداد الردغة في الحياة السابقة، وانتشالها طقساً معاصراً لا يعني أن الشاعر موافق على الانتماء إلى هناك : أما الفأس فبديله الآن هو القلم، يحفر به، والورق ينقر عليه، وكلاهما شاهدان على ماض، يُستعاد بدون قيود الحنين. يقول في قصيدة ننقلها مترجمة عن الأصل، بعنوان (الحفر) :

بين إصبعي وإبهامي
يستقر القلم المربوع
مكنكن كالمسدس

تحت نافذتي، ثمة صوت أجرش واضح
كلما يغرق الفأس في الأرض الخصيبة :
أبي، يحفر. نظرت إلى أسفل
حيث ينحنى عجزه المكدود بين ألواح الزهور
يعاود الظهور بعد عشرين عاماً .
يطأطىء بايقاع بين جرار (آلات) بذار البطاطس
حيث كان يحفر

الجزمة الخشنة تستكن على العتلة ، السكين
بموازاة الركبة الداخلية ، وضعت عند العتلة بثبات
كان يقطع الأطراف العالية ، يدفن عميقا الأطراف اللامعة
ينثر البطاطس الجديدة التي اقتطفنا
مولعين بصلابتها الفاترة بين أيدينا

بحق الإله، الرجل المسن بمستطاعه معالجة الفأس
تماماً كما هو شأن أبيه
جدي يقطع عشباً في اليوم الواحد
أكثر من أي شخص في ردغة (تونر)

مرة أتيته بحليب في قنينة ،
مغلقاً بورق بإهمال . استقام واقفاً
ليشرب ، فينهمك ثانية
يثلم ويقشر بدقة ، رامياً بالعشبيات
من فوق كتفه ، ماضياً إلى الأسفل ،
نحو العشب الجيد، يحفر.

رائحة تراب البطاطس الناعم، هرس
النباتات المتفسخة الغدقة، لطشها،
قصات الحافة القصيرة داخل الجذور الحية
تستيقظ في رأسي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لكني لا أملك فأساً لأتبع مسار رجال مثلهم
بين أصبعي وإبهامي
يستقر القلم المربوع
سأحفر به[٨].

فضاء الهوية وفضاء النص :

إن العودة إلى الماضي مستحيلة، لأن الشاعر لم يعد مثيل أهله ؛ وقد لا يعني ذلك غياب الانتماء، فثمة استدعاءات لشتاءات ايرلنده، وحياة الفلاحين والمزارعين، وأحوال الحياة اليومية، لكن (الجد) هو الأقوى دائماً، بينما تقل طاقة التالين حتى تتحول عند المتكلم إلى فعل

آخر، كتابي أولاً، لكنه كتابي مشحون بطاقة كامنة ومستكينة الآن ! ويمكن للردغة أن تستعاد بهذا الشكل أو بغيره، لكنها تستقر في الذهن طقساً وفعلاً في آن واحد، ولأنها كذلك فإنها مستمرة، كما هو واقعها في تلك الأرض الغدقة.

وليس شيمص هيني هو وحده الذي يستدعي هذه الحياة ، فثمة من جاءه بالاعتيادي والمألوف والمعيش ويسّره أمامه في كلمات وكتب. هكذا يكتب عن تجربة الشاعر الايرلندي كفانا، صاحب " التجربة " السباقة التي التقاها أول الأمر وهو يقرأ قصيدته (رش البطاطس) في كتاب أكسفورد للشعر الايرلندي . يقول " كم كنت مهتاجاً وأنا أجد تفصيلات لحياة أعرفها عن قرب ، تفصيلات كنت أعدها دائماً دون الكتب أو بعيدة عنها "[٩]. والأهم بالنسبة له، أن هذه التفصيلات عن حياة المزارعين ، والبطاطس ، ومسحوقها، وعن الحقل والحرارة والسكون وساعات العمل، كلها تجتمع في " لغة قريبة وغريبة " في آن واحد. هذه المفاجآت يستعيدها ثانية ، وهو يسعى إلى التعبير عما جرى حينذاك ، "فما مررت به وجربته ليس متعة وعي ذاتي أو وقائي بالنص، وإنما هو نشوة بدائية في أن أجد العالم وقد استحال كلمة "[١٠].

ومثل هذه الاشارة لا تعني التعريف ببدايات الوعي الأليف لديه، ذلك الذي يجد نفسه داخل منظومات متعارف عليها ، وهي تكتسب جدتها في سياقها الشعري. لكنها توقظ فيه ميلاً لمحاكاة الشاعر المذكور، تمرحله بين حالين، واحدة مادية وأليفة وأخرى رؤوية واستعارية. ولهذا يقول شيمص هيني عن المرحلة الأولى في تجربة العلاقة بالمكان ، ان كفانا كان مغموراً بالمكان ، حقوله وتلاله وتضاريسه . ولهذا يحضر عنده المكان بكل قوته التضاريسية ، وهكذا كان الشاعر المذكور " يؤلف نفسه ، هويته الشعرية ، وكذلك قصائده في ضوء العلاقة بأفق التجربة المعطاة المحيطة به "[١١]. والإشارة للمكان قد تنطبق على تجربة

شيمص هيني نفسه، فالمكان الذي تجري الإشارة إليه يهيمن عليه ؛ وحتى عندما يريد التباعد عنه، فإنه لا يقدر على إزاحته عنه، وهكذا يستبدل الفأس بالقلم. ولربما يكون (القلم المربوع) مشروعه أو حلقته الوسيطة، جسره نحو العبور إلى أفق كتابي مليء بالتجليات، لكنه في (الحفر) لم يكن غير إطار مقترح للمكان، حل عقلي لمحنة فعلية قائمة تمتد بين الماضي والحاضر، وبين الزمان والمكان، وبين الرؤية والرؤيا. ولهذا استمالته تحولات كفانا كثيراً عندما يكتب في خاتمة الخمسينات وقد بدا " العالم سابقاً كثيراً على رؤياه ". فأماكنه هذه المرة ليست تضاريسية، وإنما هي " منيرة داخل ذهنه "[١٢]. فالأماكن أزيحت عن " خلفيتها ، كجغرافية وثائقية، لتوجد هذه المرة بصفتها صوراً متجلية، أو مجموعات مشاهد يعرض فيها الذهن قوته". هنا يستعين شيمص هيني باقتباسات من قصيدة للشاعر المذكور بعنوان (البراءة) ، يطل منها "نور التأمل الأبيض "[١٣].

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المكان وتحولاته :

هذه الانتباهة النقدية ينبغي أن تزيد من حذرنا وارتيابنا، فهي تقودنا إلى شعر هيني نفسه أكثر من إضاءتها لشعر كفانا ، كما إنها تستعيدها إلى ما يقوله هو نفسه عن تجربته إزاء المكان، مجسداً هذه المرة بشجرة الكستناء التي زرعت في العام الذي ولد فيه . هذه الشجرة كادت تصبح، أو أنها أصبحت فعلاً، شبيهه ، توأمه الذي لا فكاك منه، فهي المفضلة على بقية الأشجار، حتى اختلطت بحياته، وأغرقته بهذا الوعي بها ، وبالانتباه الذي تستحوذ عليه. إنها المكان كله، مجسداً فيها، مختزلاً ومجتمعاً ومرئياً. لكن العائلة انتقلت إلى منزل آخر، ولم يعر المالك الجديد هذه الشجرة أي اهتمام ؛ بل انها اختفت مع أشجار أخرى لم يأنس بها المالك الجديد . كما لم تتعثر حياته ، وإنما مرت

بيسر في المنزل الجديد. واختفت الذكرى، ومعها الشجرة، حتى بعد حين: " فجأة أفكر بالمكان الذي تركته تلك الشجرة خلفها، في بصيرتي رأيته فراغاً منيراً ". أخذ يتماهى مع الشجرة ، لكن التماهي هذه المرة لا علاقة له بالإقتران "برمز حي راسخ في أرض أهلي". وإنما ظهر بدل ذلك " استعداد للاجتثاث والاستحالة إلى روح، والانغمار في فضاء أخروي شفاف، لكنه ينتمي إلى هؤلاء الأهل برغم ذلك ". أي أن المكان بتضاريسه وحضوره المادي لم يعد شاغله الشاغل، وإنما جاء البديل بصفته " أرضاً متخيلة، ويبقى كذلك. وحتى إذا ما تموضع في نقطة على الأرض فإنه فردوس بدون موضع، أكثر من كونه موضعاً فردوسياً "[١٤].

مثل هذا التمرحل من محطة إلى أخرى، ومن رؤية إلى رؤيا قد نقرأ مثيله في قصيدته (شجرة التمني) :

خطرت لي كشجرة التمني التي ماتت

والتي رأيتها منقولة إلى فوق ،

جذراً وغصناً مخلفة رذاذاً

من كل ذلك المغروز في لحائها القوي وخشبها

بحكم الضرورة : تنهمر منها

قطع النقود والمسمار والدبوس

كأنها ذيل كوكب

منشطر لتوه ومستجد . لدي رؤيا

عن رأس غصن لا تجسيد له يصعد في غيمة رطيبة ،

عن وجوه تشرئب حيث كانت الشجرة تقف

وهذا التباعد عن المكان عبر الرؤيا يسقط على الوطن

ميثولوجيا، أساطيره وطقوسه ولغاته التي يستعيدها الشاعر معدةً عن القديم كما يفعل في (سويني). فالجزيرة التي يمسكون بها تنال منها الأحداث، وينال منها الزمان، ولهذا تختفي، ثقافة ومعنى، هذا ما يريد أن يقوله، لكنه يعجز عن التصريح به نثراً، فيأتيه في (الجزيرة الآخذة في الاختفاء) ليقول :

مرة ، افترضنا أن نموضع أنفسنا للأبد

بين تلالها الزرق ، وشواطئها التي لا رمل فيها

حيث قضينا ليلتنا اليائسة في الصلاة والسهر ،

مرة كنا قد جمعنا سيّق البحر، عيدانه المقصية إلى الضفاف،

وعملنا موقداً ، وعلقنا مرجلنا كقبة السماء ،

فانفجرت الجزيرة تحتنا كالموجة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الجزيرة التي تحملنا تبدو متماسكة فقط

عندما نحتضنها بشدة،

وكل ما أعتقده، ما حدث هناك كان رؤيا ![١٧]

إن اللوم الخفي لذلك الخلط بين (التمني) وحب الانتماء للوطن وبين تحولات الأوضاع المعاصرة وشروطها واسقاطاتها النفسية والجغرافية والسياسية والاجتماعية والحضارية وكذلك الجمالية، هذا اللوم يتسرب داخل القصيدة : لأن الوطن يتماسك كلما اشتدت نزعاتهم ومساعيهم وعواطفهم، أما في غياب ذلك فثمة " ضياع " هو ما يريد لفت الانتباه إليه.

لكن هذا (الضياع) يدفعه إلى التنقيب عن حل ، ويدعوه إلى الاستزادة في صقل أدواته ، ومحاسبة جهوده ، والبحث عما يزيد من

مكنته ودربته، بدون أن يبقى متوزعاً بين شروط الانتماء المعلنة عند الجماعات المتباينة أو بين الانهماكات والانشغالات التي يضيع داخلها الباحثون عن (الموروث) مجرداً مرة أو عن التيار الرائد المقبول في حركة الثقافة مرة أخرى . هنا ، في هذه المحطة وعندها ، شاعراً أو ناقداً، لا يبدو شيمص هيني متقيداً بمدرسة أو منخرطاً في اتجاه، أو محاصراً برأي . ولأنه كذلك، بدا وكأنه يمثل (ايرلنده) برمتها ، بتياراتها واتجاهاتها ، ومحنتها ومسعاها ؛ ولعل هذا الموقف هو ما قاد (نوبل) إليه ، ممثلاً لأيرلنده المرغوبة ، والتي قد لا تكون ايرلنده الحقيقية ضرورة .

وقد يتفق المرء في النتيجة في استنتاجات ثلاثة أوردها باول غري المحرر الأدبي لمجلة تايم (١٦ اكتوبر ١٩٩٥)، فالجائزة وصلته أولاً في ضوء اهتمامات أصحاب الجائزة الأدبية بالمستجدات العالمية . والأكاديمية صاحبة الجائزة " معنية باستثمار الأهمية الجغرافية والسياسية " للمرشحين ، " ويبدو أن مفاوضات السلام الجارية في ايرلنده الشمالية قد أثرت على قرار هذا العام ". ولهذا لم تخف الجائزة أسباب ذهابها إليها، فهو "معني بصفته ايرلندياً كاثوليكياً بتحليل العنف في ايرلنده الشمالية – مع تحفظ معلن منه في تجن المصطلحات التقليدية الدارجة ". ومثل هذا السبب ليس منقطعاً عن غيره، كما يمكن أن يبدو عند أول قراءة. إذ كما تشير هذه المطالعة في شعره، فإن هيني يقصد من وراء ذلك تطوير لغة أخرى غير سياسية أو مألوفة في معجم الشعر الأيرلندي المعاصر. وهكذا جاء إلى اللغة بمسعى آخر ، لالتقاط ما هو محلي واستعادة دلالته وتطويرها. لكن مثل ذلك السبب الذي تذكره ديباجة المنح ينطوي أيضاً على ما هو معروف عنه، فشعره يتخلى عن الدارج لغة وإفصاحاً، ليبقى معلقاً (بين الموت والحياة وبين الفرح والحزن وبين الذاكرة والضياع)، كما يكتب باول غري.

لكن هذه الإشارات تظهر في قصائده برغم ذلك : فهي تتخلى عن الدارج لكي تستعيده مدهشاً، كما فعل الرومانسيون من قبل. وبينما تشير المختارات التي أخذناها عن قصائده إلى مثل هذا التقارب والتباعد، فإن نثره يتضمن ما يريده فعلاً وقولاً مغلفاً هذه المرة في وجهات نظره عن الآخرين. ويمكن لباول غري أن يقتبس عنه من قصيدة (إنحناءة الحصاد)، في ان (غاية الفن هو السلام)، إلا إن مفاضلاته في قراءة الآخرين تبقى المرآة التي نراه من خلالها في لحظة تباعد ومكاشفة !!

ولربما يصعب تصور المحنة التي ينخرط فيها شعر شيمص هيني، انشغاله برسم مساء خاص له من بين تعارضات الموروث والحياة المستجدة: فالتأثيران القويان على جيله ينبعان من تحت عباءة كل من وليم بتلر ييتس وجيمز جويس . وهذان لا يمثلان صوتاً منفرداً. إذ أن ييتس يكاد يكون الداعية أو المبتدع لقضية الانتماء الاحيائي للموروث ، بينما ينتسب الثاني إلى القطيعة عنه ، باتجاه بديله ، أو التجربة الحياتية المليئة بالتفاصيل المألوفة من الحياة الايرلندية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وتتشكل دعوة ييتس على أساس انتمائية خاصة لموروث يقيم حضوره داخل ما جرى التآلف معه على أنه انجليزي، حيث سوفت وبيرك وبيركلي وغيرهم من الايرلنديين الذين يشكلون حضوراً طاغياً في التاريخ الفلسفي والأدبي. لكن هذا الانتماء يعني أيضاً انحيازاً ضد الاكثرية الكاثوليكية، فهو كما يكتب Robert Garratt يذكر الايرلنديين بتبعية عبودية وتمييز مضاد. فثمة انتماء لما هو فلسفي وجمالي، وثمة ابتعاد عن الاكثرية. وبينما يجري إدراك ذلك هناك أيضاً من يتفق مع اليوت في أن ييتس يمكن أن يؤثر تأثيراً فعالاً في الانجليز بدون خطر عليهم من محاكاته. إنه صاحب مصطلح مغاير، و (ما أعنيه بالتأثير يخص الشاعر نفسه)، أي حماسه لفعله وصنعته. أما عندما يراد النظر في تأثيره على الايرلنديين، فثمة حضور يصعب تفاديه : فهو صاحب

(شعرية) طاغية، كما انه الداعية الاكبر للموروث. أما سبيل الخلاص فقد يتحقق عند أولئك الشعراء الذين مهدوا لهيني وغـيره. إذ كمـا يكتـب John Montague في قصيدة له بعنوان (خطاب لانتخاب مثالي) :

حيث يُقصى الدخان جانباً

من ذا الذي يطالب بأكثر من النضال

بأشياء دارجة لا بهاء فيها ولا بطولة

إذ السباحة ضد تيار متباطىء هي المهمة الأعظم

إن الشعراء التالين لجيمز جويس تستميلهم صورته التي جاءت في نقده لحركة الإحياء ، عندما وصفها بأنها (مرآة الخادم المشـقـقة)، حيث تحتمل الصورة، كما يكتب Garratt تشويه الواقع من جانب، وكذلك (العبودية الموروثة في أدب مكتوب للتصدير لتسـلية القـراء الأجـانب بفطنة الايرلندي ودعابته) من جانب آخر .

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

لكن هذه الصورة ليست كافية إن لم تتعزز بمسعى جويس نفسه لتقديم تجربته في الاتيـان بمـا هـو دارج ومـألوف تتـأكد أصـداؤه بمصطلحات وصور ايرلندية تزج الكتاب ثانية في حياة حـاضرة مليئـة بالمشكلات التي تستدعي حتمية النظر بديـلاً لمساعي استعادة الماضي: فالماضي مضى، كما يقول اللاحقون لجويس، وبينمـا ينبغـي الوعـي بمنجزاته، ليس هناك ما يدعوهم للتوقف عنده بديلاً للمشاغل المستجدة. ولهذا كانت الاستدارة نحو ثلاثة محـاور أساسـية : الحيـاة والواقـع، القصيدة وشعريتها، والفعل الشعري. هكـذا ينهمـك Clarke و Kinsella وآخرون، في مساعيهم للتحرر في مسعى " التوحد مع الماضي "، باتجاه غنى التجربة واكتنازها.

وليس غريباً أن يلتقط هيني هذا الجانب، فجويس الذي يلتقيـه

الشاعر في قصيدته (شبح مألوف) المنشورة في عام ١٩٨٢ يعيد توطين الشاعر في اتجاهات التجربة، لا الموروث الذي جاء به الاحيائيون :

لم أكن خادماً لأحد

كما أنت عليه

هكذا يخاطبه شبح جويس، وكان لابد من أن تأتيه الدعوة للانشغال بما هو دارج ومألوف من جانب وكذلك بما يحتم عليه أن يستجيب لدافعه الشعري، متكلماً بصوته لا بصوت الآخرين. والنصيحة تتموضع داخل اتجاه أحياه كفانا واوستن كلارك ومن بعدهما كنسيلا، عندما جرى الوعي باستحالة الانتماء إلى أدبية تفتقر إلى غنى التجربة . لكن هذا التعليل لا يعني غروب نجم ييتس. فهو الامتياز الشعري الذي يتحقق في بروز أنا الشاعر وابتداع القصيدة أيضاً. أي انه المنظر الأكبر لهذه الأنا ؛ أو كما يقول هيني (انه يذكرك بأن الفن مقصود وغائيي، انه جزء من اندفاعة الحضارة الخلاقة نفسها) . أما قيمة هذه الاشارة فتتأكد عندما نقرأ قصائد هيني، لاسيما تلك التي ترد في ديوانه <u>الشمال</u>. فشعرية ييتس تظهر في ذلك الميل الطاغي للشاعر لمسرحة صوته الشعري مرة، وللاتيان بالتساؤل القاطع الذي ميز قصائد ييتس الحوارية مرة أخرى . فكما هو حوار الروح والجسد، تنبني بعض قصائد هيني على اساس استدارة الذهن ضد نفسه ، متسائلا، لينتج القصيدة في دورة الاستفسار تلك، محققاً منجزاً مماثلاً لحواريات ييتس، وهي تبدو بمثابة قصائد الرحلة أو الاكتشاف.

لكن هذه البنية الدرامية أو بديلها الاستعاري لا تعني خلاصاً جزئياً : فعلى الرغم من مسعى الشاعر لحسم القوى المؤثرة فيه وانتهاج صوته وسبيله، تبقى قصيدته المثلى ملغومة بالحيرة.

وما الحيرة التي تختزنها قصيدة هيني، أو تلك التي تسقط

نفسها بقوة على رنينها مرة وصورها مرة أخرى، غير تلك التي تمتلىء بها شواهد النثر عنده : فهو عندما يتوقف عند رحلة جيكوف إلى جزيرة سخالين، أو الجزيرة السجن، يريد أن يتبع مسار هذه الحيرة عند غيره. فهي نزاع الفنان مع الواقع . لقد كان الطبيب في شخص جيكوف هو الراغب في تلك الرحلة في التسعينات، حيث السجناء من شتى الأصناف. ويقول هيني في تسبيب الرحلة الخطرة للمعايشة هناك ، إنها مدفوعة جزئياً بمعتقداته بلزوم العمل من أجل مستقبل عادل وخير. لكن هذا السبب ليس وحيداً : " فبسبب ذلك التماهي غير الواعي مع جده العبد "كان جيكوف يريد من هذا " الظل المضطهد في ذاته " أن يستريح هناك بعيداً عن أجواء موسكو الأدبية. " ومتى ما عَصَر خارجاً عن نفسه تلك القطرة الأخيرة من دم الخادم " يكون بمقدوره أن يَستيقظ وقد أصبح "رجلاً حراً "[٢١]. ومن الصعب الاتفاق على مثل هذا التخريج في ظل النظريات الحديثة عن فعل الابداع وفاعلية المثقف، عند فوكو بخاصة، إلا أن التأويل يقودنا إلى صاحبه أولاً، فثمة ما يدعو هيني باستمرار إلى قراءة الانفصام في شخصيات الشعراء والكتاب. وكلما قاده التأويل إلى التصالح مع ضغط الواقع، ضروراته ومبررات مواجهته، بدا الانحياز لديه وكأنه يبحث في ما يتيح له انقاذ نفسه من " الأدبية المحض" باتجاه الانشغالات التي ينتمي إليها Owen وغيره من الشعراء.

وحتى عندما يختار الكتابة عن شاعر كفلب لاركن ، Larkin فإن هيني يحاور نفسه، كما يسعى لمحاورة الآخر. إنه يستعيد من فورستر ما يقوله مثلاً عن " الطريق إلى الهند "، في أنه (كتاب في وسطه حفر)[٢١]، كذلك القصيدة، كما يضيف، فيها دائماً ما يؤكد وجود النقوب في وسطها، تلك التي تأخذنا بعيداً عن جسدها المادي، إلى حيث الافتراق بين عالمين. وعندما يجري تطبيق هذا المدخل على شعر لاركن، يستخلص هيني رأياً مماثلاً. فلربما ينحاز لاركن إلى ذلك النزوع المضاد

للرومانسية، أو لذلك الصوت (الانساني) الذي ينحاز إلى ما يحقق الوئام بين التجربة والناس، لكن قصائده قلما تتهرب من تلك المطالبة المقرونة بوليم بتلر ييتس حول الحاجة إلى دفقة الحلاوة، وشطح الرؤيا .

وعندما يضع هيني الظروف المحبطة قبالة الفن يبذل جهداً خاصاً لصياغة (شعرية) قائمة ومقبولة بين الشعراء الايرلنديين : إذ يكفي أن يظهر الفعل الأدبي أولاً ليجري التفاعل معه على إنه بمستوى الفعل الآخر، السياسي أو الاجتماعي. وليس هناك ما يدعو الشاعر إلى (مخاطبة) خصوصيات الحدث السياسي، ذلك لأن الشعراء يفترضون أن "تسامحاتهم ولباقاتهم كما هي في فنهم " هي ما يضعونه ويقيمونه ضد "تعصب الحياة العامة المتكرر". وهكذا تأتي القصيدة في مفهومه بمثابة " تجربة انعتاق ". وبعدما كان اللسان" محكوماً لمرحلة طويلة بالاعتبارات الاجتماعية للوفاء واللياقة والتواضع اللطيف إزاء أصول المرء داخل الأقلية أو الأكثرية "، هذا اللسان حقق انعتاقه فجأة. لكن هيني لا ينسى أن مثل هذا الانعتاق لا ينفي المحنة، أو يستبعدها : فإن تمنح نفسك (حق اللواذ في الشكل) قد يعني أيضاً (التنكر لمطالبات السائل عند الباب)، كما يقول مستدركاً[٢٢] .

الهوامش

(١) نلاحظ مقالة هيني " The Murmur of Malvern " وهي قراءة في ديوان درك ولكوت، ظهـــرت أيضا في The Government of the Tongue (دار Faber ، ١٩٨٨) ص ٢٣ لغاية ٢٩.

(٢) المصدر السابق، ص ٢٧.

(٣) المصدر السابق.

(٤) المصدر السابق، ص ٢٦.

(٥) المصدر السابق، ص ٢٣.

(٦) مقالته " The Impact of Translation "، المصدر السابق، ص ٤٣.

(٧) Modern Irish Poetry (University California P., 1986)، ص ٢٣٤ - ٢٣٦، والقصـــائد مترجمة هنا لأول مرة.

(٨) Contemporary Irish Poetry ، من تحرير Anthony Bradley (Univ. California P. 1980 ; rpt 1988)، ص ٢٧٣ - ٢٧٤.

(٩) " The Placeless Heaven : Another Look at Kavanagh, " فـــي مجموعـــة مقـــالات هينـــي السابقة، ص ٧.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(١٠) المصدر السابق، ص ٨.

(١١) المصدر السابق، ص ٥.

(١٢) المصدر نفسه.

(١٣) المصدر نفسه.

(١٤) المصدر السابق، ص ٤.

(١٥) The Haw Lantern، ديوان هيني، (عن دار Faber ، ١٩٨٧)، ص ٣٦..

(١٦) يراجع Denis Donoghue في We Irish عن (دار Harvester ، ١٩٨٦)، ص ٢٦٧.

(١٧) Haw Lantern ص ٥٠.

(18) Modern Irish Poetry (Berkley : V.C.P., 1986), p.10.

(١٩) المصدر نفسه، ص ١١.

(٢٠) أوردها Garratt ، ص ٢٤٤.

(22) The Government of the Tongue, p. x vii.

(23) From " The Main of Light " in the Government of the Tongue, p. 16.

(24) The Government of the Tongue, xxi - xxii.





اللغة العربية والتكوين الثقافي لطلاب الجامعة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سعد دعبيس

* ألقي هذا البحث ونوقش في ندوة تدويس اللغة العربية بالجامعات المصرية، المنعقدة في يومي ١٠ - ١١ مايو ١٩٩٩م، بقاعة المؤتمرات - جامعة القاهرة.

مدخل :

مفهوم مصطلح الثقافة :

على الرغم من تعدد التعريفات التي تقدمها الدراسات التي ترتبط بعلوم الاجتماع و" الأنثروبولوجيا " لمفهوم مصطلح " الثقافة " فإنها تلتقي في النهاية عند محور رئيسي يربط الثقافة ربطاً وثيقاً بالمجتمع؛ فالثقافة لا توجد إلا بوجود المجتمع ، والمجتمع لا يقوم ويبقى إلا بالثقافة .

" إن الثقافة تلعب دوراً مهماً في حياة الإنسان، بل هي جزء مهم في الإنسان كعضو في مجتمع ، ومن هنا تحتل الثقافة مكاناً بارزاً في دراسات علم الاجتماع والأنثروبولوجيا الثقافية والاجتماعية؛ إذ بغير هذه الدراسة، لا يستطيع الباحث أن يتعرف على الفرد أو الجماعة أو المجتمع، أو يفرق بينهم، إن الثقافة بصفة عامة تساعد على التمييز بين فرد وآخر ، بل إن الثقافة هي التي تميز الجنس البشري عن غيره من الأجناس ، لأن الثقافة هي التي تؤكد الصفة الإنسانية في الجنس البشري "[1].

وإزاء هذه الأهمية الاجتماعية للثقافة ، حاول كثير من العلماء الاجتماعيين منذ القرن الماضي حتى اليوم ، الوصول إلى تعريف محدد لمفهوم الثقافة ، وزخرت مؤلفاتهم بعشرات التعريفات ، ولعل من أقدم التعريفات للثقافة – كما ورد في إحدى الدراسات الحديثة التي تناولت نظرية الثقافة – وأكثرها ذيوعاً حتى الآن لقيمته التاريخية ، تعريف

"إدوارد تايلور " الذي قدمه في أواخر القرن التاسع عشر ، في كتابه عن "الثقافة البدائية " والذي يذهب فيه إلى أن الثقافة هي: " كل مركب يشتمل على المعرفة والمعتقدات، والفنون والأخلاق ، والقانون والعرف، وغير ذلك من الإمكانيات ، أو العادات التي يكتسبها الإنسان باعتباره عضواً في المجتمع ".

وتشير هذه الدراسة أيضاً إلى تعريف من أبسط تعريفات الثقافة وأكثرها وضوحاً ، وهو : تعريف أحد علماء الاجتماع المحدثين الذي يرى: أن الثقافة هي " ذلك الكل المركّب الذي يتألف من كل ما نفكر فيه، أو نقوم بعمله ، أو نتملكه كأعضاء في مجتمع "[٢].

ويبرز هذا التعريف الصيغة التأليفية للثقافة ، لتصبح ظاهرة مركبة تتكون من عناصر بعضها فكري ، وبعضها سلوكي ، وبعضها مادي[٣].

ولا تكاد التعريفات الأخرى التي تحاول تحديد مفهوم مصطلح الثقافة ، تبتعد عن ذلك المفهوم الذي يربط الثقافة بالمجتمع ، ويندرج في هذا الإطار ذلك التعريف الذي قدمه الناقد البحريني الدكتور إبراهيم غلوم ، في دراسة له موضوعها : " الثقافة في مجتمعات الخليج العربية" حيث يقول[٤]:

" الثقافة هي إنتاج المجتمع بكل ما فيه من تنوع وتناقض ، وتغير وثبات ، وبكل ما هو عليه من أفكار وتجارب متحققة وغير متحققة ، ماضياً وحاضراً ومستقبلاً ".

ويرى ذلك الباحث – أيضاً : أنه لكي تزدهر ثقافة من الثقافات ، فلابد لأصحابها من إيجاد توازن دقيق بين الجماعية والفردية ، بحيث لا يكون هناك تطرف في إحداهما على حساب الأخرى ، ويستدل على ذلك بقول (إليوت) :

" لكي تزدهر ثقافة شعب ما ، ينبغي ألا يكون شديد الانقسام ؛ ففرط الوحدة قد يكون ناشئاً عن التحلل ، وقد يؤدي إلى الاستبداد أيضاً، وكلا الطرفين يعوق إطراد النمو في الثقافة ".

وربما تنطلق مقولة (إليوت) هذه ، من ذاك المنطق الفكري الحضاري الذي ينادي بأهمية الإيمان بالتعددية في مجال الثقافة ، لأن الأمة التي تتعدد فيها وتتوازن أنماط الحياة ، تصبح أقل تعرضاً للمفاجآت ، وأكثر قدرة على الاستجابة للمواقف الجديدة ، ومن ثم فإن النظم السياسية التي تشجع تنوع أنماط الحياة ، أقرب للنجاح من تلك التي تقمع التنوع اللازم[٥].

الإرتباط الشديد بين الجامعة والسياق الثقافي :

إن البحث في موضوع الجامعة والتعليم العالي - كما يقول أحد الكُتاب - هو جزء من السياق الثقافي لحياة المجتمع ، وليس مجرد مؤسسات نمت عشوائيا في أثناء الجهود المبذولة للحاق بالغرب ، هذا الإنتاج الفكري الذي ينتجه التعليم العالي ، والعلاقات التي تنشأ في ميدان التعليم بين الطلاب والمعلمين ، والاستثمار في إنتاج أجيال من المتعلمين ، هو في النهاية : طريق المجتمع في إعادة تفسير التاريخ ، وفي توليد أبنية الواقع المعاش ، ولذلك فنحن لا نستطيع أن نفصل الجامعة عن السياق الثقافي لحياة المجتمع ...، المنظور الثقافي يضع دور الجامعة والتعليم العالي - إذن - في إطاره الأوسع ؛ فالطلبة ليسوا مجرد متلقين للمعلومات ، وإنما هم أيضاً محرك للتغيير الاجتماعي "[٦].

ومن ثم فإن التعليم الجامعي ، وهو المنارة الحضارية الكبرى للمجتمع ، ينبغي أن يسعى دائماً إلى تحديث أدواته ومناهجه ، ويجب أن يكون التجديد في هذا التعليم واعياً لذاتية المجتمع ، وليس تقليداً

للجامعات الغربية ، وفي ذلك يقول الدكتور عزت قرني ، في تناوله لشروط التجديد الجامعي[٧]:

" إن التجديد الجامعي يحتاج أول ما يحتاج ، إلى سيادة الوعي بالتغير في الأمور الإنسانية ، أو على الأقل إلى القدرة على إدراك التغيرات عند وقوعها، ثم قبول نتائج هذه التغيرات ، ويقابل هذا زيادة حدة الحس التاريخي لدى القائمين على المؤسسة الجامعية ، وهو ما يعني أن لكل عصر ما يناسبه ، وأن الدخول إلى فترة تاريخية بنفس أدوات فترة تاريخية وثقافية سابقة ، هو ضرب من الحكم بالفشل المسبق ...! ".

كما يحذر ذلك الكاتب من خطورة بعض الدعوات التغريبية ، التي تنطلق في الجامعات أحياناً ، مبشرة بحداثة وهمية ، داعية إلى إيجاد قطيعة معرفية مع التراث، وقد وجدت هذه الدعوة صداها العميق في الفكر القومي الذي وُلِد في كنف الجامعة الأمريكية في بيروت بعد الحرب العالمية الأولى ، ولكن الدعوة القومية انطوت على تمرد على الغرب عندما كان يحكم المنطقة في شكل إدارات الانتداب الاستعماري ، بدون التخلي عن أدواته العرفية وفكره التحرري، ولذلك جاءت دعوات ساطع الحصري ، وقسطنطين رزيق ، نحو إعادة صياغة مطالب العرب، من منظور انتمائهم القومي في سياق المعاصرة والانتماء إلى العصر الحديث ، وفي مقابل هذا التيار التغريبي ، قامت الدعوة إلى إعادة إحياء المرجعية التراثية من منظور الإصلاح التوفيقي ، المتمثلة بجيل محمد عبده ، ومؤسسة الأزهر، وعندما بدأ الأزهر يفقد استقلاليته عن الدولة، تحول رواد هذا الجيل من إصلاحية محمد عبده، إلى سلفيه رشيد رضا ومن جاءوا بعده وانتقل قادة هذا التيار من الأزهر إلى دار العلوم[٨].

وفي ظل بعض التيارات التغريبية الداعية إلى افتعال قطيعة مع التراث، وجدنا من يتهم الفكر العربي بالتخلف ...!، وقد كون اتهام بعض

المفكرين والكتاب للفكر السياسي الذي فرضته بعض النظم الحاكمة قبيل هزيمة يونيو ١٩٦٧م ، موضوعاً للحوار والمناقشة ، ولكن بعض المفكرين – أو – الكتاب يقفزون فوق هذه الجدلية إلى اتهام الفكر العربي كله ، بحجة " لا زمانية نظرية المعرفة العربية " – كما يقول أحدهم –[٩]...! ثُمَّ .. نَرَى كاتباً آخر يتهم الثقافةَ العربيةَ بأنَّها ثقافةُ مجتمعٍ ميت ، تَنْشَأُ عنه لغةٌ مِثْلُهُ ...

وكما يقول ذلك الكاتب : " إنها ثقافة مجتمع ميت لأنها تمثل نظاماً فكرياً مقفلاً .. ومن هنا منشأ النظام اللغوي ، نظام النحو والرصف ..! " – لعله يقصد " نظام النحو والصرف " وإنها ثقافة انتقائية بكونها وسيلة لكسب العيش ، وأنها ثقافة استهلاك وتمتع[١٠]، "ويتفق " محمد جواد رضا " مع هذا التصور عندما يعدد أزمات الحقيقة والحرية في التربية العربية ، معتبراً الأزمةَ الأُولَى هي استمرار تقاليد القهر وغياب الإبداع من الجاهلية الأولى حتى يومنا الحاضر ، ويجمع هذه التصورات قاسم مشترك هو الاعتقاد بأن تخلف الثقافة ، هو : تخلف الفكر ، *ومصدر تخلف الفكر هو : تخلف اللغة العربية وجمودها منذ عصر التدوين والترجمة .. حتى يومنا* ..! ولما كانت اللغة تصوغ الفكر ، فإن حدود اللغة ، حسب مفهوم ورف – سايير " تضع حدوداً للفكر أو أي نسق رمزي آخر ، فإذا كانت اللغة جامدة فإن القوالب اللغوية التي يصاغ فيها الفكر تجعله هو الآخر جامداً ..![١١] ".

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

واضحٌ أن أصحاب هذه المقولات يبتعدون عن المنهجية العلمية حين يصدرون حكماً تعميمياً على الثقافة العربية واللغة العربية منذ العصر الجاهلي حتى اليوم ، وحين يصفون هذه العصور كلها بأنها عصور قهر وإرهاب غاب فيها الإبداع ..! كيف وضعوا إشراقات الحضارة العربية الإسلامية منذ صدر الإسلام حتى يومنا هذا في منظومة عصور القهر والجمود ؟؟

وماذا يقولون في إبداعات الحضارة العربية وإشراقتها .. في كتابات المستشرقين.. " كآدم متز " وغيره ؟ وماذا يقولون في ترجمات (دار الحكمة) في العصر العباسي ؟ وفي الإبداع الطبي والفلسفي لابن سينا والكندي والفارابي وابن رشد ؟ وماذا يقولون في (الزهراوي) (وابن النفيس) و(جابر بن حيان) وغيرهم ؟

إن هناك نصوصاً تراثية عديدة تؤكد على " الإبتداع " وتدعو إليه ، وتعتبره غاية من الغايات ، وهكذا .. فالحضارة العربية – في فترات سطوعها – كما يقول الدكتور عبده بدوي – ما كانت تحب الوقوف عند القديم ، بل كانت تتجاوزه ما استطاعت في حركة عاقلة إلى الجديد بل لقد كان الجديد في بعض الأحيان يعصف عصفاً شديداً بأشياء كثيرة ، لقد عرف تدخل الدولة حين كانت تقوم بعملية " تعقيل " جبرية على نحو ما حدث في عهد المأمون ، وعرف السماح لبعض الفرق أن تقول ما يتناقض مع أصول الحكم، ولبعض الشخصيات التي شككت ... كابن الراوندي وابن النرجيلة، ومع ذلك سمح لها بالتعبير عما ترى ، لأن هامش الحرية كان كبيراً جداً ... ثم إنهم عرفوا الأخذ بظاهر النص ، وباطن النص ، وكما عرفوا التفسير عرفوا التأويل "[١٢].

ويورد الدكتور عبده بدوي نصوصاً للعلموي – في كتابه "المعيد في أدب المفيد والمستفيد " تؤكد على الابتداع منها ذلك النص : " لا ينبغي لمصنف يتصدى إلى تصنيف أن يعدل إلى غير صنفين : إما أن يخترع معنى ، أو يبتدع وضعاً ومَبْنًى، وما سوى هذين الوجهين ، فهو: تسويد للورق ...! "[١٣].

كيف نوافق على أن اللغة العربية ، أصيبت بالجمود منذ عصر التدوين حتى يومنا هذا – كما تزعم هذه المقولات السابقة – بينما نراها قد اتسعت للموسوعات العلمية حتى في عصر المماليك، واتسعت حديثاً

لدوائر المعارف ، وتعريب عشرات المصطلحات العلمية ، وتأليف العديد من المعاجم اللغوية العامة ، والمعاجم المتخصصة ، بل .. واتسعت لتدريس " الطب ".. في الجامعة السورية ..؟؟

لغتنا العربية والتكوين الحضاري والثقافي للإنسان

لعلنا لا نبالغ إذا قلنا : إن اللغة في أي مجتمع ، ليست مجرد أداة للتعبير، أو مجرد وسيلة للتفاهم ، لأنها - بإيجاز - وُجُودُ الإنسانِ وكينونته، إنَّها وِجْدانه ومَشَاعِره ، وفكْره و... ، وقيمه ومبادئه ! إنها رؤيته للكون والحياة ، والوجود والعدم ، والماضي والحاضر ، والغد والمصير ، إنها إنسانية الإنسان ، وقد انعكست من سماء النفس إلى آفاق الآخرين ..!

وقد كانت اللغة العربية منذ أقدم عصورها ، لغة علم وحضارة.. وحتى في العصر الجاهلي ، نرى بعض المؤرخين المحدثين[١٤] ينادون بأن المجتمع العربي الجاهلي كان مجتمعاً آخذاً ببعض أسباب الحضارة التي تجلت في اللغة العربية ، ويستدلون على ذلك بكثرة ألفاظ اللغة الدالة على القلم والورق والكتابة ، وكان بعض الشعراء الجاهليين يكتبون أشعارهم ، بل كتب بعضهم كلقيط بن يعمر الإيادي ، رسائل شعرية إلى قومه..! ولقد كانت عبقرية العرب الأولى في لسانهم ؛ إنهم لم يعتزوا بشيء اعتزازهم بلغتهم ؛ إذ هي لم تكن بينهم مجرد أداة للتفاهم ، بل كانت أكثر من ذلك، كانت هي المجال الأساسي الذي انصبت عليه طاقتهم الفنية ، ولا عجب أن يكون القرآن الكريم هو : معجزة الإسلام[١٥]..!

هذه اللغة الحضارية الموحدة لشتات الرؤى والتصورات ، والمرجعيات والمنطلقات هي: أمنا الكبرى في شتى الأقطار والأمصار ؛

لأنها لغة القرآن الكريم .. ووجودنا الحضاري .. ولغة التراث العلمي والأدبي الذي انحدر إلينا ، منذ أبعد الحقب ، وغابر الزمان ..!

ومنذ ظهور الإسلام ، أصبحت اللغة العربية ، لغة عقيدة قَدَّمَ أبناؤها للعالم أرقى الحضارات وأسماها؛ ويكفي أن نعرف أن هذه اللغة تربط العلم والثقافة بالعقيدة ارتباطاً لا فكاك منه ، فالقرآن الكريم يرفع العلم والعلماء إلى أسمى منزلة ، ويقسم الله في محكم آياته بالكتاب "وبالقلم وما يسطرون "..، ومن هنا .. فليس بغريب أن توصف الحضارة العربية الإسلامية بأنها حضارة كتب ومكتبات " - كما يقول أحد أساتذة "علم المعلومات " في إحدى دراساته[١٦].

ومن هذا المنطق الحضاري نجد أن الإسلام قد أعطى دفعة قوية للتيارات العلمية والثقافية في اللغة العربية ، ولذلك نرى أن شعوب البلاد المفتوحة تسرع إلى تعلم اللغة العربية ، لغة القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف ، ولم يمض نحو قرن من الزمان حتى أخذت العربية تسود في كل أنحاء العالم الإسلامي .. لا بين المسلمين وحدهم .. بل أيضاً بين غيرهم ممن بقي على دينه القديم .. لا في البيئات التي كانت قد أخذت تستعرب في العصر الجاهلي.. بيئات العراق والجزيرة والشام فحسب ، بل أيضاً في البلاد النائية . في إيران ومصر وبلاد المغرب ، وهي بيئات لم يكن لها بالعربية عهد من قبل فإذا هي تتعرب.. وتتعرب معها الأطراف الغربية للقارة الأوروبية في الأندلس، ولا نكاد نتقدم في هذه البيئات بعد فتحها بنحو قرن ، حتى نجد العربية قد ملكت ألسنة الناس وقلوبهم في جميع أنحائها القريبة والبعيدة[١٧]..!

ويكفي أن نشير هنا إلى مثل يوضح النفوذ السحري العجيب للغة العربية على أحد هذه الشعوب هو الشعب المصري ، وهذا المثل استقيته من تاريخ مصر في القرن الرابع الهجري، حيث نجد أحد كبار القسس في مصر ، يشكو مر الشكوى ، لأنه ألف كتاباً عن تاريخ الأقباط

عنوانه : " سير الآباء البطاركة ".. واضطر مرغماً أن يؤلفه باللغة العربية ، لا باللغة القبطية ، لأنه لم يجد في مصر حينذاك من يفهم اللغة القبطية ، وهي لغة المصريين التي كانت شائعة بينهم عند الفتح الإسلامي ، أو من يعرف اليونانية أيضاً[١٨]..!

ألا .. ترون .. في مثل هذا المثل .. أمراً عجيباً .. يثير ألف سؤال وسؤال ؟؟ في القرن الرابع الهجري .. تتسابق شعوب لم تكن تعرف اللغة العربية .. إلى تعلمها ودراستها .. واليوم .. وما أعجب اليوم .. نجد ما يخالف ذلك .. نجد من يشكو من صعوبتها ، أو من يتهمها بأنها السبب في جمود الفكر .. أو يدعو إلى الحروف اللاتينية بدلاً من الحروف العربية ..! ونتساءل مرة أخرى .. لماذا .. لا نجد الآن في عصرنا مثل هذه التظاهرة العلمية الرائعة لمناصرة لغتنا العربية الشاعرة – كما وصفها العقاد –؟

هل نسوق مثلاً آخر ..؟ لقد أقبل الفرس على التعرب أيضاً إقبالاً منقطع النظير ، فقد أكبوا على تعلم العربية حتى أتقنوها ، واتخذوها لغتهم الأدبية التي يعبرون بها عن أفكارهم ومشاعرها ، ونبغ فيها عدد كبير من علمائهم وكتابهم وشعرائهم ، كبشار بن برد ، وأبي نواس ، في مجال الشعر وسيبويه في النحو ، وأبي حنيفة في الفقه[١٩]، و(الفروز آبادي) (التركي) في المعاجم (القاموس المحيط)، سر ذلك – كما قلنا يرجع إلى بعض المؤثرات الدينية ، كما يرجع أيضاً إلى ثراء هذه اللغة التعبيري والدلالي ، ومرونتها الإشتقاقية ، وموسيقاها ، واتساعها لمتغيرات العصر ومتطلباته ، والرؤى الفلسفية والأدبية والثقافية والمصطلحات العلمية العديدة ومكتشفات الحضارة الحديثة في كل مجالاتها ..!

نعم .. لقد اتسعت هذه اللغة للحضارة في شتى مجالاتها .. ويكفي هنا أن نشير إشارة موجزة إلى روعة تقديمها وتصويرها

للعلوم والآداب ، فقد استطاعت أن تقدم للعالم العلوم الإنسانية بما فيها من فلسفة واجتماع ، وعلوم القرآن الكريم ، وعلوم الحديث النبوي الشريف، والفقه ، وعلوم اللغة ، والتاريخ والجغرافيا ، كما استطاعت أن تقدم للعالم أيضاً : العلوم التجريبية كالطب والصيدلة وغيرهما ..! ولنتوقف لحظات عند موقف اللغة العربية من علمي: الفلسفة والطب ، وأحدهما يمثل العلوم الإنسانية والآخر يمثل العلوم التجريبية .

ففي مجال الفلسفة : استطاع العرب – في ظل سماحة الإسلام وحرية الفكر التي نادى بها – أن يترجموا الفلسفة اليونانية ، واتخذها المعتزلة – مثلاً – سلاحاً للدفاع عن الإسلام ، وسلاحاً أيضاً لمجادلة خصومهم في قضايا علم الكلام ، ثم أحبوها لذاتها، لما وجدوا فيها من متعة عقلية ، ثم وجدنا بعض فلاسفة المسلمين يحاول أن يوجد صيغة وفاق بين الفلسفة والشريعة ، بين العقل والنقل ، ووجدنا فيلسوف العرب (الكندي) يجمع بين تأثره بفلسفة المعتزلة ، وتأثره بالفلسفة اليونانية ، وبخاصة فلسفة (أرسطو) ويجمع أيضاً في ثقافته بين الفلسفة والطب والحساب والمنطق والهندسة ..!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولنتوقف هنا .. لحظة .. لنتساءل .. مرة أخرى .. ونتعجب .. لماذا .. هذا العناق الحميم في الثقافة العربية في عصور ازدهارها بين العلوم الإنسانية والعلوم التجريبية .. بين الفلسفة باتجاهها الإنساني ، وعلوم : الطب والهندسة وغيرها .. باتجاهها التجريبي .. ونتساءل مرَّات .. ومرات .. لماذا حُرِمنَا في مناهج تعليمنا العربية المعاصرة .. من هذا العناق العلمي الرائع بين ما هو: إنساني وما هو : تجريبي في ثقافتنا العربية المعاصرة ؟؟ لماذا ؟ هل ننتظر إلى أن يأتينا... والالهام من مصادر غير عربية ..!

مرةً أخرى .. نقدم مثلاً آخر .. هذا هو (الفارابي) يتناول جميع كتب أرسطو ويحذق في استخراج معانيها ، والوقوف على أغراضها ،

كما يبرع في العلوم الرياضية ، وعلم الطب أيضاً ، وتذيع شهرته في العالم بشروحه الكثيرة على مؤلفات أرسطو ، حتى لقب بالمعلم الثاني تمييزاً له عن أرسطو الذي لقبه العرب ، بالمعلم الأول ، كما لقب (الفارابي) بفيلسوف المسلمين واعتبر الأب الحقيقي للفلسفة الإسلامية ، لأنه كان أعرف الفلاسفة المسلمين بتاريخ الفلسفة ، ولأنه تناول في دراساته : المدارس اليونانية بتفاصيلها واتجاهاتها ، ودرس مؤلفات أفلاطون وأرسطو دراسة وافية ، وكتب شروحاً واسعة[٢٠] لها ، يضاف إلى هذين الفيلسوفين ، فيلسوفان كبيران ، أولهما : " ابن سينا " الذي كان من كبار فلاسفة المسلمين كما كان أيضاً من كبار علمائهم في الطب، وقد ألف نحو مائة كتاب خص الفلسفة منها ستة وعشرين كتاباً ، وأمَّا الفيلسوف الآخر فهو : (ابن رشد) أشهر فلاسفة الأندلس الذي لُقِّبَ بالشارح الكبير لشرحه مؤلفات (أرسطو) وقد حاول في فلسفته أن يوفق بين الفلسفة والدين ، وقد كان أثره كبيراً في فلاسفة أوروبا وعن طريقه عرفت أوروبا ، كتاب " فن الشعر " لأرسطو[٢١].

أما في مجال علم الطب ، فيكفي أن نشير إلى أن " ابن سينا " – مثلاً – قدم ستة عشر مؤلفاً في الطب، كان من أهمها كتاب " القانون " الذي يقع في أربعة عشر مجلداً ، وترجمه الأوروبيون إلى اللاتينية في طليلطة وطبع بعد ذلك باللاتينية خمس عشرة مرة ، وكان مقرراً في جامعة (لوقان) ببلجيكا حتى القرن السابع عشر ..! وما أكثر علماء الطب في تراثنا العربي الإسلامي ، كابن النفيس مكتشف الدورة الدموية، وطبيب الأندلس الكبير (الزهراوي) صاحب كتاب "التصريف لمن عجز عن التأليف" وقد ظل هذا الكتاب يدرس في جامعات أوروبا حتى القرن السابع عشر كمرجع من أهم مراجع الطب ويقع في ثلاثين جزءاً ، ويتناول العقاقير والأمراض الباطنة، وأوصافاً دقيقة لبعض الجراحات ، وهو أيضاً أول كتاب في تاريخ الجراحة ، رُسِمَتْ فيه آلاتُ الجراحة ، وعددها يزيد على المائتين وجاء أكثرها من ابتكاره[٢٢].

هذه إشارة موجزة لإنجازات العلم والثقافة التي قدمتها اللغة العربية للعالم كله شرقه وغربه واستوعبتها ، وعبرت عنها خير تعبير ، وهذا ما يؤكده مؤرخ فرنسي مُنْصف وهو (جوستاف لوبون) حيث يقول: فإلى العرب وإلى العرب وحدهم .. لا إلى رهبان القرون الوسطى ممن كانوا يجهلون حتى .. وجود اللغة اليونانية ، يرجع الفضل في معرفة علوم الأقدمين ، والعالم مَدين لهم لإنقاذهم هذا الكنز الثمين ، وإن جامعات أوروبا لم تعرف لها ، مدة خمسة قرون مورداً علمياً سوى مؤلفاتهم ، وأنهم ، أي : العرب ، هم الذين مدنوا أوروبا : مادة وعقلاً وأخلاقاً ..!! "[٢٣].

وقد آن لنا أن نقدم بعض النماذج الحضارية من الأدب العربي القديم الذي يمثل – في كثير من تجاربه – مستوى من أرقى مستويات التعبير اللغوي والفكري والفني ، وذلك بعد أن قدمنا النماذج الحضارية للغة العربية في مجالي : العلوم الإنسانية الأخرى ، والعلوم التجريبية .

والحق أن نظرة العرب للوجود والكون – كما تنعكس في كثير من تجاربهم لم تكن – نظرة حسية مادية – كما يزعم بعض النقاد الذين تصدوا لدراسة الأدب العربي القديم – فالأدب العربي هو المرآة الصافية، التي تعكس قيم هذه اللغة ، سواء كانت قيماً معنوية أو قيماً جمالية .. هذا الأدب قدم للعالم ، ومايزال يقدم: الكثير من روائعه التي تمثل القيم الروحية.. قيم الحق والخير والجمال ، ومن ثم فإننا .. لو تأملنا ديوان الشعر العربي القديم ، سنجد الشعراء يتناولون هذه القيم: الحب – الكمال – الجمال – الحقيقة – الحرية – السعادة – الدين – الفضيلة – العقل – الروح والنفس – الموت والمعاد والخلود[٢٤].

ولا يتسع المجال هنا لأكثر من أن نشير إشارة موجزة إلى منهج يمكن أن يقدم لنا العديد من هذه التجارب الإنسانية التي تقترب من أزماننا المعاصرة ، وذوقنا المعاصر .

إن هذه التجارب قد يصعب تلمسها - أو تلمس الكثير منها عند بعض الشعراء المشهورين ، وقد يخفى أمرها في معظم أغراض الشعر المعروفة الخاضعة للتصنيف التقليدي ، ولذلك .. فكم هو جميل ورائع أن نجد بعض المختارات الشعرية القديمة تهتم بروائع فنية لشعراء مجهولين، أو شبه مجهولين في تاريخ الأدب العربي ، أو بشواعر لا يعرف عنهن إلا القليل والقليل ، وعلى رأس هذه المختارات التي نجد فيها ذلك الطابع التصنيفي : " ديوان الحماسة " لأبي تمام[٢٥].

وعلى ضوء ذلك ينبغي - في رأيي - لمن يريد البحث عن هذه التجارب الإنسانية في الشعر العربي القديم أن يبحث عنها في التيارات الشعرية الآتية :

١ - شعر الغربة والحنين إلى الأوطان .

٢ - الشعر المتمرد على الظلم والاستبداد (كشعر الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي) .

٣ - الشعر المتمرد على طابع العنف في المجتمع الجاهلي ، والداعي إلى الأخوة والتسامح والحب والسلام ...!

٤ - الشعر الرافض لسلبيات المجتمع ومفاسده كبعض لزوميات أبي العلاء المعري .

٥ - الشعر الذي يصور حيرة الإنسان أمام المجهول ، كحيرة الشاعر الجاهلي أمام لغز الحياة والموت والوجود والعدم ، وحيرته أمام الأطلال الدارسة ، ورسوم الديار التي عفتها الرياح والأمطار .

٦ - الشعر الذي يصور تآلف الإنسان مع الكون واندماجه في مظاهر الطبيعة ، ومنه : الشعر الذي يصور التعاطف بين الإنسان والحيوان والطيور .

٧ – الشعر الغَزَلي الذي يعبر عن تجربة الحب المرتبطة بالفروسية العربية النبيلة ، على النحو الذي نجده لدى (عنترة بن شداد) و(أبي فراس الحمداني) أو الذي يصور تجربة الحب العذري التي تقوم على التضحية والصبر والعفة والبراءة والحزن والألم ، أو الذي يعبر عن تجربة الحب الإلهي ..!

٨ – الشعر الذي يصور جزيئات الحياة البسيطة البعيدة عن مراكز الأضواء في المجتمع ، كأغاني الأمهات لأطفالهن وأغاني الأعراس وأراجيزها ، وحنين الإنسان العادي لأطفاله وزوجته .

٩ – الشعر الذي يصور فجيعة الإنسان العربي وهو يشاهد بلاده، تسّاقط بمآذنها ومساجدها ، ونسائها وأطفالها ، وكرامتها وعزتها، في أيدي الأعداء ، ومن ذلك: روائع الشعر الأندلسي التي نظمت في بكاء الديار المحتلة، المدن الزائلة ، كقصيدة (أبي البقاء الرندي) ومطلعها :

لكل شيء إذا ما تم نقصان فلا يغر بطيب العيش إنسان..!

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

أين تقف اللغة العربية المعاصرة من التكوين الثقافي لطلاب الجامعات ؟؟

من حديثنا السابق عن الإنجازات العلمية والثقافية الرائعة التي قدمتها اللغة العربية بإعجاز واقتدار وطلاقة ووضوح ، ومرونة وثراء ، إلى العالم كله شرقه وغربه ، من هذا المنطلق الحضاري المشرق لإبداعات اللغة العربية وإنجازاتها العلمية والثقافية ، ستبدو لنا مفارقة مؤلمة ، حين نوازن بين التكوين الثقافي الذي قدمته اللغة العربية لدارسيها من ناحية ، والتكوين الثقافي الذي تقدمه اللغة العربية المعاصرة لطلاب الجامعات الآن من ناحية أخرى ..!

ومن هذه المفارقة سيمكننا أن نضع أمام الدارس المتأمل بعض أسباب ضعف التكوين الثقافي لطلاب الجامعات الآن ، وأبرز هذه الأسباب:

(أ) تلك الإنفصالية الحادة بين العلوم الإنسانية، كالفلسفة والاجتماع والتاريخ والجغرافيا - من جهة - والعلوم التجريبية كالطب والكيمياء وغيرهما - من ناحية أخرى ..! وقد قدمنا نماذج من تراثنا العلمي في عصور ازدهاره لعلماء عرب بهروا العالم بإنجازاتهم في الفلسفة والطب والصيدلة والكيمياء كالفيلسوف (الكندي).. بل .. ونجد بعضهم يتألق في الفلسفة ودراسة نظرية الشعر لأرسطو ويقدم تصوراً جديداً لنظرية (المحاكاة) وفي الوقت نفسه يتألق أيضاً في الطب - كابن سينا - مثلاً ..!

وهذه الانفصالية الحادة المتعسفة - الآن - بين ما هو إنساني وما هو تجريبي ، قد أدت إلى عزل اللغة العربية بماضيها وحاضرها بإمكانياتها العلمية والثقافية عن وجدان كثير من طلاب الجامعات المصرية الذين يدرسون في كليات تجريبية ، وأدت أيضاً إلى عزل اللغة العربية المعاصرة عن دائرة التطور العلمي السريع المتلاحق في مجال العلوم التجريبية بل .. وعن دائرة تطوير الأدب العربي بإيجاد لون من أدب الخيال العلمي القائم على معطيات هذه العلوم التجريبية ..!

(ب) عزل دراسات اللغة العربية المعاصرة ، عن الفنون المعاصرة، كالموسيقى والغناء والمسرح .

(جـ) عزل هذه الدراسات أيضاً عن الإشراقات الحضارية في التراث العربي وبخاصة (تاريخ العلوم عند العرب) .

(د) حرمان دارسي هذه اللغة من بعض روائع التجارب الإنسانية في

الأدب العربي كرسالة الحنين إلى الأوطان للجاحظ ، والغربة عند أبي حيان التوحيدي ، وبعض لزوميات أبي العلاء المعري ، وغيرها .

(هـ) حرمانهم – أيضاً من (ورش العمل) الإبداعية ، ومحاولات كتابة القصة القصيرة والرواية والمسرحية والشعر والمقال – بإشراف وتوجيه أساتذتهم .

(و) محاولات التغريب الشرسة ، عبر كثير من الوسائل ، كبعض مدارس اللغات ، ووسائل الاتصال الخارجية المتطورة .

(ز) دور بعض أجهزة الإعلام في إشاعة (العامية) عن طريق المذيعين، أو بعض البرامج ، أو تشويه صورة مدرس اللغة العربية .. إلخ .

نحو رؤية منهجية لدور اللغة العربية في التكوين الثقافي لطلاب الجامعات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

في تصوَّري .. أن دعائم هذه الرؤية يمكن أن تقوم على الأسس التالية :

(أ) وجوب قيام مناهج التعليم في الجامعة على تحقيق هذا المبدأ ، وهو: الارتباط الوثيق بين الدراسات التجريبية العلمية – في الطب والكيمياء وغيرها – والعلوم الإنسانية كالفلسفة والأدب وغيرها..! والارتباط أيضاً بين الدراسات الأدبية والدراسات المرتبطة بالعلوم الإنسانية الأخرى كالفلسفة والتاريخ والاجتماع وعلم النفس وغيرها ..! وقد أشار إلى هذه القضية الدكتور أحمد هيكل، في حديثه عن أسباب ضعف طلاب الجامعات في اللغة العربية . فقال[٢٦]: إن من هذه الأسباب : " ترك اللغة العربية تماما في

بعض مجالات الدراسات العلمية ؛ فبعض الكليات في بعض البلاد العربية ، تدرس الطب - مثلاً - باللغة الإنجليزية بحجة أن اللغة العربية لا تسعف في هذا المجال ، ولأن معظم المراجع والبحوث والدراسات العالمية المتطورة تتم باللغات الأجنبية الحية ، وفي مقدمتها الإنجليزية ..، وعلى الرغم من الوجاهة الظاهرية لهذا التسويغ فإن الواجب القومي يقتضي الإهتمام في هذا المجال باللغة العربية ، بحيث نبدأ بالتدريس بها في بعض الفروع التي تمت فيها إنجازات " بلغتنا القومية ، ثم نمضي تدريجياً في مجال تعريب التعليم الطبي ، حتى يتم لنا وفق خطة جادة ومحدودة المدى - الوصولُ إلى الغاية التي نأملها وهي : أن يكون علم الطب لدينا محرراً بالعربية ، ومُعَلَّماً بها ..!

(ب) أن ترتبط اللغة العربية المعاصرة بالإمكانات الحديثة للفنون المعاصرة ، فاللغة العربية ينبغي أن تكون ملتقى ثقافات عديدة ، بحيث يلتقي في رحابها فنون : الموسيقى والغناء والمسرح والقصة القصيرة والرواية والتقرير العلمي والمقال ..!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولعل من أكبر عوامل أزمة اللغة العربية في تدريسها الحالي في بعض الكليات الجامعية عزلها عن الموسيقى وتحويلها إلى مجرد دروس أكاديمية ، معزولة عن ركائزها ودعاماتها التي تكسبها قوة التأثير في المتلقِّي والسامع ألا وهي: دعائم الإنشاد الجيد ، والموسيقى والغناء ، التي أوجزَ (العقاد) سحرها الموسيقي في هذه العبارة " اللغة الشاعرة "[٢٧]، ذلك لأن أصالة التركيب الموسيقي من دعائم اللغة العربية التي لا تنفصل عنها أبداً ، ومما يدل على الطابع الموسيقي في هذه اللغة وجريانها على السليقة الموسيقية ، أن كثيراً من شعراء العامية (الزجالين) الذين يجهلون علم (العروض) ويجهلون أسماء البحور الشعرية ، قد نَظَمُوا في هذه البحور ، وفي ذلك يقول (العقاد): " وأسباب

هذا الفن الكامل الذي استوفى أوزانه في بحوره وقوافيه ، تظهر من دراسة تاريخ النظم في اللغة العربية[٢٨]: ولكن السبب الشامل الذي يحيط بجميع تلك الأسباب ، أن التركيب الموسيقي أصل من أصول هذه اللغة ، لا ينفصل عن تقسيم مخارجها ، ولا عن تقسيم أبواب الكلمات فيها ، ولا عن دلالة الحركات على معانيها ومبانيها بالإعراب أو بالإشتقاق .

وهذا السبب الشامل هو الذي يسَّر النظْمَ المطبوع لأصحاب السليقة الشعرية من الناطقين باللغة العربية منذ أقدم العصور الجاهلية إلى هذه الأيام ..، ولم تكن بالشاعر الجاهلي حاجة " إلى دراسة العروض ولا إلى تعريف أسماء البحور وتقسيم ضروب التفاعيل ، وليس لناظِم الزجل في أيامنا هذه حاجة إلى ذلك وهو ينظم في كل بحر من بحور العروض ، وكل مجزوء من مجزوءاتها وإنه ليجهل أسماءها . وقد يجهل قراءتها في الورق ، كما يجهل معانيها إذا هي قرئت عليه .. ولولا جريان اللغة في ألفاظها وتراكيبِها على السليقة لما تيسر ذلك للشاعر الجاهلي بالأمس ولا للزجال الأُمي في هذه الأيام ".

http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويرى أحد الباحثين الكبار في موسيقى الشعر ، وهو الدكتور إبراهيم أنيس أن لموسيقَى الشعر أثراً واضحاً في انتظام الذاكرة ، وتعويد الأذن على إدراك أسرار الجمال في كل شيء منظم التركيب ، منسجم الأجزاء ، ومن ثم فقد علل مؤرخو الأدب العربي السر في حفظ الشعر وتذكره ، أيسر من حفظ النثر ، بما يمتاز به الشعر من انسجام المقاطع وتواليها بحيث تخضع لنظام خاص في هذا التوالي ، ومتى دربت الآذان على هذا النظام الخاص ألفته وتوقعته في أثناء سماعها ، ومثل الوزن في هذا مثل كل شيء منظم التركيب ، منسجم الأجزاء يدرك المرء بسهولة سرَّ توالي أجزائه وتراكيبها خيراً مما يمكن أن يُدْرِكَ المضطربَ الأجزاء الخالي من النظام والإنسجام "[٢٩].

من هذا المنطلق الذي نرى فيه ارتباطاً وثيقاً بين اللغة العربية

والموسيقى ، نتعجب ونتساءل : لماذا عَزَلْنا تدريسَ الشِّعر في الجامعة عن الموسيقى والإنشاد ؟ لقد ارتبط الشعرُ العربيُّ بل.. والشعر الغربي منذ أقدم العصور بالموسيقى والغناء ، ولُقِّبَ " الأعشى " بصنَّاجة العرب، وفي كتاب " الأغاني " لأبي فرج الأصبهاني نجد أنَّ الألحان التي غُنِّيَ بها الشعرُ وصلتْ في عهد الرشيد إلى المائة، وكثيراً ما يَروِي صاحب الأغاني - كما يقول الدكتور إبراهيم أنيس - للمقطوعة الشعرية صوتين أو طريقتين في غنائها وينسب كُلَّ طريقة لمُغَنٍّ من المغنيين " ويقول الدكتور إبراهيم أنيس أيضاً داعياً إلى تعْليم الطلاب من جديد فن الإنشاد " من دواعي الأسف حقاً ألا يجد الإنشاد ما يستحق من عناية واهتمام في معاهد التعليم ، ويقنع المدرس من الطالب بنوع من الإنشاد أقرب إلى القراءة منه إلى إلقاء موسيقي فيه نغم وتوقيع "[٣٠] ذلك لأن الشعر إذا لم يكن مصحوباً في إلقائه بموسيقى الإنشاد يفقد كثيراً من عوامل تأثيره في المتلقين والمستمعين ، وإبراز ما فيه من أسرار الجمال ، وإن الإنشاد "عنصر من عناصر الجمال في الشعر لا يقل أهمية عن ألفاظه ومعانيه ، وحسن الإنشاد قد يسمو بالشعر من أحط الدرجات إلى أرقاها ، كما أن سوء الإنشاد قد يخفض من قدر الشعر الجيد ، ويلقي على ألفاظه العذبة ومعانيه السامية ظلالاً تخفي ما فيه من جمال وحسن ..! "[٣١].

(جـ) أهمية الدعوة إلى الإنتماء " بوسائل متطورة في التعليم الجامعي".

وقد أوضحنا قبل ذلك خطورة الدعوات التغريبية في مناهج التعليم الجامعي ، وأن بعضها ينطلق من منطلق ... في محاريب الحضارة الغربية ، وأن اللغة العربية هي أهم عوامل جمود الفكر العربي وتخلفه ؛ ويجب أن تتعاون في صدِّ هذه الهجمات التغريبية مناهج التاريخ والحضارة والأدب العربي وتاريخ العلوم عند العرب من خلال الدراما والقصة والموسيقى والغناء والمحاضرات ..!

(د) وهذا يقودنا إلى المناداة بوجوب تقديم بعض المحاضرات عن

إشراقات الحضارة العربية وتألُّقاتها عَبْرَ عصور التاريخ في مجالات العلم والفكر ، والعمارة والفنون ، ونُظُم الحُكْم والفقه والتشريع وحقوق الإنسان .

(هـ) ونشير مرة أخرى .. إلى وجوب تقديم مختارات من تاريخ العلوم عند العرب، بحيث يقدمها أساتذةٌ لهم اهتمام بالتراث العلمي عند العرب ، بالإضافة إلى مختارات من قصص الخيال العلمي .

(و) الإهتمام في التدريس الجامعي بما يمكن أن يسمى " ورش العمل الإبداعية " لتدريب الطلاب على كتابة القصة القصيرة والرواية ، والقصيدة ، والمسرحية ، والمقال ، والتقرير العلمي ، والترجمة .

(ز) الإهتمام بالتدريبات النحوية واللغوية – من خلال النص الأدبي – بأسلوب مبسط ، دون إطالة وتعقيد في ضوء التأثر بجماليات النص ، مما يساعد على ارتباط القاعدة النحوية في ثقافة الدارس، بلمسة جمالية وانتفاضة وجدانية ..!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المراجع

(١) انظر كتاب " نظرية الثقافة " - ص ٨ - تأليف مجموعة من الكتاب - ترجمة د. علي سيد الصاوي .
(٢) المرجع السابق - ص ٩ وما بعدها - .
(٣) انظر : المرجع السابق - ص ١٠ - .
(٤) انظر دراسة بعنوان " الثقافة في مجتمعات الخليج العربية " ص ٦٩ وما بعدها - مجلة عالم الفكر - [مارس ١٩٩٩م] .
(٥) انظر " نظرية الثقافة " - ص ١٤ - .
(٦) من بحث بعنوان " التعليم العالي بين الاستقلال والتبعية - من منظور ثقافي - ، ص ٢٨٣ - من كتاب " ندوة الجامعة اليوم وآفاق المستقبل " - إصدار كلية الآداب - جامعة الكويت ١٩٩٦م .
(٧) المرجع السابق - ص ٨٥ - .
(٨) انظر : تطور الفكر القومي العربي - مركز دراسات الوحدة العربية (وقائع ندوة) - صالح أحمد العلي وآخرون نقلاً عن بحث بعنوان " التعليم العالي بين الاستقلال والتبعية " للدكتور خلدون حسن النقيب ص ٢٨٤ وما بعدها وانظر : " ندوة الجامعة اليوم وآفاق المستقبل - إصدار جامعة الكويت ١٩٩٦ - .
(٩) انظر : دراسة بعنوان : " التعليم العالي بين الاستقلال والتبعية - من منظور ثقافي - للدكتور خلدون حسن النقيب - المرجع السابق - ص ٢٩٤ - وما بعدها - .
(١٠) المرجع السابق - المكان نفسه - .
(١١) المرجع السابق - ص ٢٩٥ - .
(١٢) " حضارتنا بين العراقة والتفتح " ص ٦ - للدكتور عبده بدوي - .
(١٣) المرجع السابق - ص ٣٢ - .
(١٤) كالدكتور أحمد الحوفي ، في كتابه " المرأة في الشعر الجاهلي " و(جرجي زيدان) في كتابه تاريخ آداب اللغة العربية " - جـ ١ - .
(١٥) انظر : كتاب " قيم من التراث " - ص ٨ وما بعدها - للدكتور زكي نجيب محمود - .
(١٦) انظر : كتاب " المدخل في علم المعلومات والكتب " ص ٣٤ وما بعدها - للدكتور أحمد بدر - .
(١٧) انظر : تاريخ الأدب العربي - العصر العباسي الأول " - ص ٩٠ - للدكتور شوقي ضيف - .
(١٨) انظر : " أدب مصر الإسلامية - عصر الولاة " - ص ١٤٤ - للدكتور محمد كامل حسين - .
(١٩) تاريخ الأدب العربي - جـ ٣ - ص ٩١ - دكتور شوقي ضيف - .
(٢٠) انظر : كتاب " الحضارة الإسلامية " للدكتور عطية القوصي - ص ٢٠٦ وما بعدها - .
(٢١) المرجع السابق - ص ٢٠٦ - .
(٢٢) انظر المرجع نفسه - ص ٢٤٢ وما بعدها - .
(٢٣) جوستاف لوبون : " حضارة العرب " - ترجمة عادل زعيتر - ص ٢٦ ، ٥٦٦ - ٥٦٨ .
(٢٤) انظر : كتاب " القيم الروحية في الشعر العربي " - ثريا ملحس - ص ٧١ وما بعدها - .
(٢٥) انظر : " قراءة متعاطفة مع الشعر الجاهلي - المدخل - " نحو قراءة جديدة للشعر العربي القديم - للدكتور سعد دعيبس - .
(٢٦) انظر : كتابه " في الأدب واللغة " ص ١٤٧ وما بعدها - .
(٢٧) انظر : كتابه " اللغة الشاعرة " (مزايا الفن والتعبير في اللغة العربية) ص ٧ وما بعدها .
(٢٨) المرجع السابق - ص ٣٨ ، ٣٩ - .
(٢٩) كتاب " موسيقى الشعر " - للدكتور إبراهيم أنيس - ص ١٢ وما بعدها - .
(٣٠) انظر : المرجع السابق - ص ١٦٣ .
(٣١) المرجع السابق - ص ١٧٢ - وما بعدها .

* * *



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عبدالسلام فزازي

١ - تطور النقد الأدبي :

إن النقد باعتباره جزءاً من الظاهرة الأدبية، أو من الظاهرة الاجتماعية العامة بمفهوم أشمل ، لا مناص له من مواكبة التحول الذي طرأ على البنيات الاجتماعية، ومن التعبير عن التغيرات والصراعات التي عرفتها حركة الواقع المتجددة والتي انتهت بإفراز حصيلة إبداعية متباينة، شملت مختلف الأجناس الأدبية ، من شعر ورواية وقصة ومسرح .. فكان ذلك إرهاصاً لظهور حركة نقدية سوف تقوى على مسايرة التجارب الجديدة وسير مضامينها.

فهل هذا يعني أن الحركة النقدية الأدبية انطلقت إنطلاقة عصامية ، لم ترث مجداً ترتكز عليه ، أم أن الإرث كان موجوداً ، فاستغنت عنه ، وأحدثت معه ما يمكن تسميته " قطيعة "؟

الحقيقة أن النقد وجد من قبل - ولا يهمنا تحديد فترة ظهوره - غير أنه كان يسير في اتجاه مخالف لما هو عليه الآن . وبعبارة أدق، كان لايزال في مرحلة التقليد ، ومرد ذلك إلى طبيعة الأعمال الأدبية من جهة، وارتكازه على الجانب الفني من جهة أخرى . وكيفما كان الحال فإن الممارسات الأدبية التي ظهرت منذ الثلاثينات ، تعتبر محاولات نقدية ، مهدت الطريق لحركة طلائعية ظهرت بالخصوص منذ تمام الستينات ، وتعتبر بحق ، تحولاً في تاريخ النظرة النقدية عندنا. وبعبارة أخرى ، يمكن القول بأن التطور الذي حدث في النقد الأدبي منذ تلك الفترة ، يرجع في أساسه إلى تطور البنيات الاجتماعية والفكرية والسياسية ، علاوة على تأثره بالتيارات الخارجية .

فهل هذا الطور يقصد به قدرة النقد المغربي على تخطي حدود النقد القديم الذي ظل مهتماً بالأساليب الجزلة ، والألفاظ الرصينة ، والتمييز بين الأشعار من حيث الجودة والرداءة ، أم أنه تطور في المضمونة ؟

الواقع أن الشق الأول من السؤال ، لا يمكن أن يخرج على مصطلح " التطور " لأن الشكل له دوره في التبليغ والتأثير ، وبالتالي فإن المضمون كما يقول الدكتور محمد السرغيني نصل إليه من خلال الشكل[١].

أما الشق الثاني من السؤال ، فهو أول ما يتبادر إلى الذهن خصوصاً وأن النقد الأدبي المعاصر ينظر إلى الإنتاج الأدبي من زاوية رئيسية ، هي مدى قدرته على التعبير عن الواقع ، وانعكاسه عليه بصراعاته وتناقضاته ، ومن ثم يحكم عليه بالتطور أو التحجر . وهناك مقياس آخر لابد من الإشارة إليه والمتمثل في الأدوات المستعملة للكشف والتعرية ، ثم المفاهيم والرؤى التي ينطلق منها .

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

وعلى أي ، لسنا بحاجة إلى شرح مصطلح " التطور" مادام همنا هو البحث في تطور الحركة النقدية نفسها ، والتي تعتبر جوهر العنصر.

أود أن أشير أولاً إلى أن بداية التطور كانت منذ مستهل السبعينات حسب تحديد النقاد ، وقد سماها نجيب العوفي بمرحلة "التأسيس والتأصيل " ورأى أنها واهية الصلة بالمرحلتين السابقتين التقليدية والتجديدية " بسبب " الانقطاع وضعف التفاعل وانتقاء التطور التاريخي الذاتي[٢].

وإن صح القول بضعف الصلة بين المراحل النقدية الأدبية ، فإن ذلك يرجع إلى أسباب عدة ، منها أن الوضعية النقدية الجديدة تقودها أقلام شابة ، تفتحت على مناهج غربية مستحدثة ، تطمح إلى جعل

الشيء الأساسي من النقد هو " مدى مساهمته ، ومدى قدرته على بلورة الوعي وعلى إضافة الجديد إلى حياتنا الفكرية وإلى حياتنا الأدبية "[3].

فهذه الطموحات الجديدة تسعى إلى اتخاذ النقد وسيلة لإبراز النص الأدبي على حقيقته ، وإلى إعطاء الاعتبار للشكل والمضمون في آن واحد. بمعنى هل هذا المضمون يعبر عن الواقع ويلتحم به من أجل التفاعل بطريقة جدلية ، أم أنه يتناول موضوعات معزولة عما يعيشه المجتمع ؛ وبالتالي ما هي الوسيلة التي يعتمد عليها صاحب النص لمعانقة هذا الواقع ، أهي فضفاضة تعتمد الأساليب المشوقة ، أم هي لغة معبرة تهدف بدورها إلى التفجير ؟

إن نظرة النقد الأدبي المعاصر ، أصبحت تركز على الواقع المعيش أكثر من المنظور النقدي السابق . وثمة سبب آخر يتمثل في اختلاف طبيعة المرحلة السبعينية عن الفترات السابقة ، من حيث مستوى الوعي الاجتماعي .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فاحتدام الصراعات السياسية والفكرية التي عرفتها المرحلة ، لم يكن من شأنها أن تظهر من قبل ، سيما في الخمسينات ، حيث كان الشعب المغربي جردها من مطلبه الأساسي (الاستقلال)، الذي غطى أي صراع كان من شأنه أن يظهر وقت ذاك .

إذن فهذه الأسباب وغيرها ليس من شك في أنها عملت على إحداث انقطاع بين المراحل النقدية، وربما هو الأمر الذي جعل العديد من النقاد ينعتونها بالتشتت والضعف والتهميش في بدايتها . وقد تضاربت آراء كثيرة في الموضوع . فهذا نجيب العوفي يقول : " ومما يزيد الطين بلة ، أن حقلنا النقدي منذ بداية نفحته إلى نهاية العقد السبعيني والجهود فيه غير منتظمة ، وخاضعة للمزاج وهوى الخاطر ، أي أن النقد لم يكن عبر تاريخنا الأدبي تقليداً ثابتاً ومرعياً ، ولم يدخل

مؤسساتنا التعليمية ليترعرع ويتفتح... كما ظل مهمشاً في طيات الجرائد والمجلات "[٤].

وصحيح أن الممارسات النقدية في بدايتها كانت على تلك الوضعية ، لأنها بداية مرحلة تجريبية من جهة أخرى . فلابد لها من التعثر والتشتت ، خصوصاً وأنها تلقت معارضة شديدة ، أدت إلى انفجار صراع عنيف . لكن مع مرور الزمن وتطور التجربة ، ستتمكن من الوقوف على قدميها واستبطان نتاجات الأدبية . وفيما يخص تهميش النقد في الصحف والمجلات ، فهي حقيقة لها ما يبررها في الواقع التاريخي والأدبي ، فصعوبة النشر - كما صرح العديد من المثقفين - حتمت ذلك كما أن الانتماءات السياسية، دفعت بالنقاد إلى نشر كتاباتهم في الجرائد التي يفضلون الكتابة فيها . فكان طبيعياً وبدافع القناعات الفطرية والسياسية أن يهمش النقد في الصحف. لكنه في الحقيقة ليس تهميشها وإنما هو في حاجة إلى التوثيق . أما مسألة التشتت ، فإنها حالة ترجع لعدة أسباب ، أهمها ، تشتت النقاد أنفسهم بين المناهج الغربية المستجدة، أثناء محاولتهم نقلها إلى التربة المغربية ، وهذا ما فرض على النقد الأدبي عندنا أن يعيش " مرحلة التشتت والتجزئة ، وإن حاول بعض رواده إظهار ألوان من سراب المهارات ، تحمل القارىء على الاعتقاد بأنهم يمتلكون ثقافة واسعة تخول لهم فرض نظرية أو مناهج متميزة ، في حين أنهم لا يعرفون سوى قشور الأمور ، ولا يرددون سوى بقايا المذاهب النقدية الأوروبية التي لازالت تختلط لديهم"[٥].

وإذا عدنا لنبحث في رأي نجيب العوفي حول عجز النقد عن الدخول إلى المؤسسات التعليمية فتلك حالة عاشها النقد الأدبي، ولازال يعرفها نسبياً إلى حد الآن ، بإلقاء نظرة على مقررات السلك الأول والثاني من شعبة الأدب العربي لا نجد إلا نصوصاً نقدية قديمة (جاهلية،

إسلامية أموية ، عباسية) تتناول دراسة آراء ابن سلام وابن قتيبة والجاحظ وقدامة ...، وهي نصوص لا تمت بصلة إلى واقعنا المعيش ، وإلى ما يطلع عليه الطالب في المجلات، اللهم إذا استثنينا دراسة آراء بعض أقطاب الأدب العربي الحديث لبعض الأساتذة الذين يرنون أبداً إلى الحداثة العربية / العربية ، أو العربية / الغربية ...

لكن هذا لا يعني حرمان النقد أو عجزه عن ولوج أبواب المدرجات . فهناك أساتذة جامعيون استطاعوا بفضل تفتحهم على التيارات الخارجية ، واعتمادهم على أصناف المعرفة في دراساتهم أن يفرضوا وجوده بطريقة أو بأخرى ومن ذلك أقدم العديد من الطلبة على إنجاز بحوث في الأدب المغربي الحديث والمعاصر من شعر ونقد وقصة قصيرة ومسرح ...

وبصفة عامة ، رغم ما سجل على النقد الأدبي في بداية السبعينات من ضعف وتشتت ، فإنه لم يمنع تطوره ، ومواكبته للإنتاجات الأدبية ، وإنما هو ضعف وتشتت يؤكد التحول الذي طرأ على المجتمع ، قبل أن يحدث في الممارسات النقدية . وإن الصعوبات والعراقيل التي واجهتها الحركة الأدبية الجديدة ، هي في الأصل مثبطات عاشها المجتمع المغربي بما يرتطم فيه من صراعات وتناقضات ، فكان طبيعياً أن يلتحم بها النقد ويعكسها بصدق وأمانة .

إنها حقيقة تاريخية واجتماعية أدت إلى إفراز حصيلة ثقافية زاخرة ، متفاوتة في الكم والكيف ، والتعميق والتسطيح ، متباينة في الاختيارات والقناعات ، وجدت فيها الممارسات النقدية المرتع الخصب للترعرع والتطور ، تطور في الشكل والمحتوى ، لكن السؤال المطروح ، هل استطاع النقد في تطوره أن يستفيد من الصراعات الأدبية والاجتماعية ، أم أنه انتكس من جديد فيما اصطلح على تسميته " أزمة أو مأزق" ؟

٢ - الصراع النقدي :

لقد بينت سابقاً كيف أن الثقافة انشطرت إلى شطرين أو اتجاهين متعارضين ، يعبران أساساً عن قناعات فكرية ونزاعات سياسية متباينة ، وأن الأدب باعتباره جزء من الثقافة الوطنية ، تأثر بنفس المناخ ، وعاش ذات الظروف واستبطن حركة الواقع ، وما يرتطم فيها من تناقضات ، انتهت بتفجير صراع بين الاتجاهات المتعارضة ، تعالت صرخاته صاخبة رافضة ، مرة تتناول النص وأخرى تتطاول على النفس، وفي كلتا الحالتين ، هو صراع معبر عن الواقع المعيش منبعثة منه ومنعكس عليه .

وقد كان بإمكان المثقفين أن يتنازعوا فكرياً دون مساس الجانب السياسي، لكن الخلاف الفكري أصبح مقنعاً بالأسلوب السياسي ، سيما وأن طبقة الكتاب والمبدعين ، يؤمنون باستحالة فصل الممارسات الإبداعية عن الواقع الاجتماعي والتاريخي .

ARCHIVE http://Archive.Sakhrit.com

فكان طبيعياً أن تدخل الحركة الأدبية حلبة الصراع ، الذي هو في الأصل صراع طبقي ، قبل أن يكون صراعاً ثقافياً ، إذ لا يمكن أن ينزل من فوق وإنما له ما يبرر وجوده في الساحة الوطنية يعني أنه لا وجود للصراع دون وجود الطبقات . فالقضية ... قضية صراع.

وقد يتوهم مما تقدم ، أن الجانب السياسي يعتبر اللبنة الأولى والأساسية لتكون الصراع . والحقيقة خلاف ذلك ، لأن النزاعات السياسية لا تقوى وحدها على إبرازه فهي ليست سوى جزء من ذلك ، لها دورها الفعال في الإذكاء ، وإنما ذلك للإبداع الذي يعمل على الكشف والتعرية ، ويمتلك القدرة على الدخول في الصراعات الاجتماعية .

وعلى كل ، فإن ما يهمنا من هذا ، هو الصراع النقدي الأدبي

الذي عرفته الساحة الثقافية المغربية في النصف الأخير من العقد السبعيني والذي أسال المداد مدراراً، واستبد بصفحات الملاحق الثقافية للجرائد الوطنية . فما هي عوامل تفجيره ؟ وإلى أي حد استطاع أن يسير في إطار منهجي بناء ؟ وماذا استفاده النقد الأدبي من هذه الصراعات ؟

أشير في البداية إلى أن القول بظهور الصراع في السبعينات تحديد غير مناسب ، على أساس ، أنه لم يكن وليد العقد وإنما ترجع جذوره إلى أبعد من ذلك . غير أن الصراع الذي كان أكثر بروزاً ، هو المطالبة بالاستقلال لكن مع تفتح النقد الأدبي على التيارات الخارجية ومحاولة نقلها اتضح جلياً .

والمهم ، مادمنا نتفق على أن الحركة الأدبية لم تعد قاصرة على الفن ، بمعنى أنها لم تحصر هدفها الأسمى في الجانب الجمالي كما كانت سابقاً إلى حد ما ، أصبحت تتجاوز هذا المنظور لتطرح قضايا ومشاكل المجتمع ، فإن الحركة النقدية واكبت هذا التحول الذي شهده التيار الأدبي والتصقت بحركة الواقع المتجددة رغم ما واجهها من " عراقيل وصعوبات بعضها ذو طبيعة موضوعية ، يعترف بها النقد نفسه ويحاول تذليلها ، وبعضها الآخر مفتعل ومدسوس "(٦).

وكان لزاماً على النقد الأدبي الطلائعي أن يواجه تلك العراقيل ليعري آليات التناقضات ويكشف عنها، وهذه الصعوبات والعراقيل التي يشير إليها الوادنوني، ربما ستكون المحرك الأساسي لتفجير صراعات سياسية وثقافية حادة ، ظهرت بوجه الخصوص في النصف الأخير من المرحلة السبعينية (الانتخابات البرلمانية ٧٧) (ودراسة حسن الطريبق للشعر المغربي من خلال أربعة شعراء) .

فالصعوبات الموضوعية ترجع في غالب الظن أساساً إلى التحول

الذي حدث في البنيات الاجتماعية والحركة الأدبية كجزء منها ، حيث أعلن النقد ثورة علنية ضد المنهج السائد الذي ظل يتحكم في الممارسات النقدية فترة طويلة ، بتبنيه للمناهج الغربية المستجدة (المنهج البنيوي - الشكلاني - البنيوية التكوينية...). وهذا يدل على مناهضة التيار الجديد لسابقه ، مما سيجعل النقد يعيش مرحلة صراع عميق بين اتجاهين (الاتجاه السابق والاتجاه الجديد) يشكلان صورة صراع عميق لواقع عام ، تسير وفقه الثقافة المغربية ككل .

أما العراقيل الذاتية فلاشك أنها وليدة الاتجاهين ، خصوصاً وأن المفاهيم والاختيارات النقدية غدت انعكاساً للقناعات السياسية والإيديولوجية ، ومما زاد الطين بلة صعوبة الطبع التي فرضت نشر الممارسات النقدية في الصحف الوطنية، وبذلك اتخذت مفاهيم سياسية أكثر منها أدبية ، بدليل أن كل تيار أصبح يهدف إلى تهجين الآخر والحط منه بطريقة أو بأخرى ، فكانت النتيجة أن اختلطت الممارسات النقدية الأدبية بالصراعات السياسية ، فأصبحت تتحكم فيها النزاعات الذاتية ، والانتماءات السياسية ، مما جعل النقد يخضع لتذوق شخصي ولإسهامات فردية تسيء لوظيفة النقد وتجعل منه مجرد تطبيق فوضوي. ومن ذلك يمكن الإشارة إلى بعض الآراء التي دارت حول رواية " دِفنا الماضي " لعبدالكريم غلاب .

فالبشير الوادنوني يرى أن الرواية جزء من تفكير غلاب القائم على المرتكزات الغيبية والمثالية ، وإنكاره فكرة الصراع ، يضاف إلى هذا أن تفكير غلاب نفسه ، جزء من الإيديولوجية المسيطرة وباعتباره بورجوازياً ، فقد كتب الرواية لخدمة هذه الطبقة ، يقول : " لقد كتب (غلاب) روايته اعتماداً على تجربته الشخصية ، وعلى إيديولوجيته الطبقية ، وهما عنصران أثبتا قصورهما في مجال الإبداع الفني ، عند كثير من الكتاب البورجوازيين الذين لا يتوفرون على موهبة أصيلة

ومراس طويل . ثم إن غلاب حبس نفسه في إطار التاريخ الماضي ، ولم يستطع التخلص من قبضته . وهذه ظاهرة تستحق الدراسة والتحليل"(٧).

والملاحظة نفسها أدلى بها إدريس الناقوري حين ذهب إلى القول بأن " مضمون الرواية يؤكد فعلاً أنها كتبت لتحقيق عدة أهداف"(٨). في حين أن غلاب نفى كل هذا ، وأنكر على من استعملوا كلمة "بورجوازية" ماداموا لم يستوعبوا معناها الإيديولوجي ، وقال : " الرواية (دفنا الماضي) لم تستهدف تصوير طبقة معينة ، وإنما صورت الإنسان المغربي الذي تحرك على مسرح الأحداث في الفترة التي كتبت عنه الرواية . وهذا الإنسان كما هو سواء شعر القارىء أو الناقد ، بأنه بورجوازي أو غير بورجوازي. والصدق في الأداء الأدبي يدفع بالكاتب ألا يزيف الإنسان الذي يتحدث عنه(٩).

وهكذا كان من المتوقع أن يتقنع النقد الأدبي بالأسلوب السياسي، وتختلط الأحكام النقدية بالقناعات السياسية ومصطلحاتها (إيديولوجية - بورجوازية - طبقة كادحة - استغلال ...)، لأنه (النقد) كمرحلة تابعة للنصوص الأدبية التي التحمت بالواقع ، وعملت على تعريته ومحاورته ، لم يجد بداً من الدخول في معترك الحياة اليومية .

أما إدريس الناقوري فلم يقف عند القول بانحراف المسار النقدي في صراعاته ، بل كشف عن نقطة الخطورة التي ينطوي عليها ، ونبه إلى أن بعض النقاد يتعمدون استعمال مصطلحات ومفاهيم نقدية متعارضة مع انتماءاتهم، قصد التضليل ، ومحاولة الظهور بغير الوجه الحقيقي . وفي نفس الوقت ، رأى أن حسم هذه الخطورة أمر موكول للقراء الذين يستطيعون فضح ذلك من خلال مقارنة بين قناعات الكاتب السياسية والفكرية وبينما ينشره(١٠).

وإذا ما اتفقنا مع الناقوري على ما ذهب إليه ، وتذكرنا الأمانة

المطلوبة في العمل النقدي ، فإننا نخلص إلى نتيجة ، هي أن هذه المحاولات ، ليس من شأنها أن تجعل الصراع النقدي ينتهي بإبداع جديد فكري وأدبي وإنما تهدف أساساً إلى تشويه النقد قبل تشويه التيار المناقض ، باعتبار أن تواجد تيارات متعارضة داخل الثقافة الوطنية ، تنبىء بتفاعلها وإعفاء الحركة الأدبية، إذا ما سارت في إطارها الحقيقي والبناء . وما استفاده الأدب العربي من صراعات وما نقائض جرير والفرزدق إلا دليل على ذلك .

إذن من خلال ما تقدم يبدو أن الصراع النقدي وباقي الصراعات الثقافية ، لم يقتصر على الجانب الأدبي، وإنما عبر عن مواقف ودوافع عن قيم نقدية وانتماءات سياسية وإيديولوجية. لذلك كان من " الطبيعي جداً أن ينحو الصراع النقدي عندنا هذا المنحى ، ويلتحم فيه الهم النقدي بالهم الإيديولوجي بذلك الشكل الفاقع والحاد ، لأن الممارسة الثقافية أضحت تتحرك أكثر من أي وقت مضى فوق سطح اجتماعي تاريخي ساخن ، يمور بالتناقض والإشكال "[11].

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

فهذه الأسباب وغيرها أثرت إلى حد بعيد في الممارسات النقدية، لذلك تعددت اتجاهاتها بتعدد قناعات وانتماءات الكتاب والمبدعين . ومن ثم كان لزاماً عليها أن تلج باب الميدان الأدبي والسياسي في آن . خصوصاً أنها تواكب إنتاجات أدبية ، تنصب على الواقع المعيش بالدرجة الأولى ، لتظهره على وجهه الحقيقي ، وتعكس آليات تناقضاته ، لذلك فالصراع العميق والذي اجتازه النقد الأدبي في السبعينات لا يمكن اعتباره بأي حال صراعاً أو خلافاً ثقافياً وكفى ، وإنما هو في الحقيقة والواقع " خلاف ثقافي ملتحم باللحظة التاريخية وليس خلافاً ثقافياً خارج التاريخ "[12]. فكان خضوعه أو استجابته للتيارات السياسية أن فجر صراعاً عنيفاً ، والذي يهمنا من هذا كله هو الصراع النقدي الأدبي . فهل اتساع دائرة الصراع بهذه الصورة كان من شأنه أن يساهم في

تطوير الحركة النقدية، وخدمة النصوص الأدبية بصدق وأمانة ، أم أنه ظل صرخة في واد ، أم أن مخفضاته ، فترت نسبياً بإفراز حصيلة من الأحكام الارتجالية والذاتية ، أدت إلى تعويق مسيرته ، وحالت دون تمثله لمناهج رصينة وجادة لها مقاييسها وقواعدها ؟

إنما يستشفه المطلعُ على المقالات المتصارعة ، وغلبة الطابع الذاتي والأحكام الارتجالية . فمحمد زفزاف يقول : " إن حركة النقد عندنا مازال تنمو ، وعليها وحدها يجب أن تكون الحراسة مشددة ، إني ألاحظ أن كل ما يكتب مثلاً من عمل مغربي حتى ولو كان ضعيفاً، ينشر لإثارة جدل ، ولكنه في نهاية الأمر لا يثير سوى مهاترة ، إن نشر تلك المحاولات النقدية الضعيفة لا تخدم الأدب المغربي ، بقدر ما تقف عرقلة في وجه تطوره ، لذلك وجب التشديد في نشر تلك المحاولات"[١٣].

فظاهر كلام الناقد ، أن الجدال النقدي الذي عرفته الساحة الأدبية عندنا كانت نتائجه عكسية ، لأن أي جدال في رأيه يعتبر مهاترة لا غير .

وأكثر من هذا ، فصاحب النص اتهم النقاد الشباب بضعف التكوين ، واقتناعهم بقراءة كتب محددة علاوة على استعمالهم لمفاهيم ومصطلحات لم يتمكنوا من هضمها بعد .

ومن المحتمل أن تكون خطورة هذا الموقف الذي آل إليه النقد الأدبي في نظره ، هي التي دفعته إلى المطالبة بتشديد الرقابة على ما ينشر من آراء نقدية، غير أن اتهامَ النقاد الشباب بالعفوية ، والإنطلاق من المصطلحات العامة والفضفاضة أقلقت نقاداً آخرين ، فراحوا يحتجون على صاحب النص ، ويطالبونه بالإتيان بنصوص تبين فوضوية الرأي وسطحيته وتميز الصواب من الخطأ، فهذا مصطفى صويلح ينكر على زفزاف ما ذهب إلى قوله ، ويعتبر أحكامه ذاتية لا تستند إلى دليل ،

فيقول : " فقط هو (يقصد محمد زفزاف) لاحظ أن كتابات نقادنا الشباب غامضة وتنطلق من مفاهيم دخيلة "[١٤].

أما نجيب العوفي ، فهو بدوره يأسف على صدور حكم من هذا القبيل، عن أحد أقطاب الثقافة المغربية ، يدعي لنفسه الريادة الثقافية، وينشد بالتحديد خصوصاً في ظروف خاصة تعيشها وضعيتنا الثقافية ، ولم يفصح عنها ، يقول : " هي نتيجة قاسية ومؤسفة ، لا أدري كيف طاوعت الأخ زفزاف نفسه على الجهر في وضعية ثقافية ملغومة ومحاصرة نعيشها "[١٥].

أما عن مسألة تجاوز النقد النص إلى النفس ، والتطاول على شخصية (الغير) فهي ظاهرة نلمسها في النصوص المنشورة بالملاحق الثقافية ، ومرد ذلك إلى غلبة الطابع الذاتي ، وإدخال النزاعات السياسية في الصراعات النقدية الأدبية. فكانت النتيجة أن تلبس السجال النقدي بلباس سياسي . ومن ذلك يمكن الإشارة إلى نص نجيب العوفي الذي عبر بوضوح عن خروج النقد إلى صاحب النص بدل تناول رأيه بالتحليل والنقد . يقول : " يمكن أن نفهم سر هذا (الدلع) الذي يحظى به الطريبق من طرف صحيفة العلم . وسر هذه الصولات والجولات التي يثير غبارها فوق صفحاتها ، وطبيعة الدور الذي يضطلع به تحت قبة التعادلية ... إنه نموذج صالح لتلميع حذاء الحزب ورتق فتوقه، والقيام بدور الخديم المخلص للأعتاب الاستقلالية "[١٦].

والمهم من هذا كله ، هو القول بامتزاج الأحكام النقدية الأدبية بالقناعات السياسية ، وهذا ليس بعيب ، بحجة أن النقد فرد من المجتمع، يعيش واقعه بصراعاته وتناقضاته ، وبحكم انتمائه للنخبة المثقفة / يكون لزاماً عليه أن يلج بابه متسلحاً بسلاح الصدق والأمانة لإثبات صحة ما يطرحه من آراء نقدية .

ذلك أن النقد كما يقول البشير الوادنوني نقلاً عن سارتر " لكي يكون صحيحاً بمعنى أن يكون له مبرر وجود ، عليه أن يكون متحيزاً متحمساً وسياسياً ، أي عليه أن ينطلق من وجهة نظر شخصية ، ولكنها وجهة نظر تفتح أكثر ما يمكن من آفاق "(١٧).

وليس معنى هذا كله ، أن الصراع أعطى نتائج عكسية عرقلت مسيرتنا الأدبية ، فهو رغم ما سقط فيه من المزالق، يعتبر أولاً وأخيراً تحركاً إيجابياً شهدته ثقافتنا الوطنية / يدل فيما يدل على تصاعد الوعي الجماهيري ، وطموح الحركة الأدبية للبحث عن هويتها الحقيقية، ثم فرض نفسها على السطح الاجتماعي الساخن ، باعتبارها الابن الشرعي للواقع المغربي ، لكن هذا الطموح اصطدم في نظر البعض بأزمة نتيجة انبهار والازدراء الذاتي ، إلى درجة " اعتبار الآخرين الجسم والصوت واعتبارنا نحن الذنب والصدى "(١٨)، واعتبرت في نظر البعض الآخر أزمة مفتعلة ، تعالت صرخاتها في أجواء المجلات والجرائد الوطنية لتصفية الحساب مع الرافد الجديد الذي أصبح يهدد وجودهم .

أزمة النقد الأدبي في المغرب : [المرحلة السبعينية نموذجاً]

إن المشروع النقدي الجديد الذي أخذ يشق طريقه الشاقة عصامياً ليؤسس شخصيته المتميزة ، ويتفاعل مع التحول الطارىء على البنيات الاجتماعية في العقل السبعيني جاء تجاوزاً للمناهج السائدة . فكان لزاماً عليه أن يواجه صعوبات وعراقيل موضوعية وذاتية ، ويتلقى طعنات تنوشه ويتحداها ، ويدخل حلبة الصراع الاجتماعي والثقافي الذي كان سبباً في بعث ما اصطلح عليه " أزمة " أو جاءت كنتيجة لتلك الصراعات ، فتداولت حديثها المجلات والصحف بشكل مفرط لأسباب

متشابكة ، وعللها المهتمون بتعليلات شتى ، فاختلفت مواقفهم منها باختلاف انتماءاتهم وقناعاتهم ، حتى خيل أنها ورطة انتكست فيها الحركة الطلائعية يستحيل الخروج منها . فما هي أسبابها وحقيقتها ، وما موقف النقاد منها ؟

إن إشكالية الأزمة النقدية التي نالت اهتماماً بالغاً من طرف النقاد وشغلت صفحات الجرائد (المحرر ، العلم) فترة طويلة ، لها ما يبررها في واقعنا السوسيوثقافي . ذلك أن جدة التجربة التي جعلت هدفها الالتحام بالواقع وما يزخر به من صراعات وتناقضات ، كان لها دورها الفعال في إذكاء الأزمة وتوسيع رقعة الحديث عنها. فكان بديهياً أن تندلع ضجتها في الأوساط الثقافية وتحملها أكثر ما تطيق ، خصوصاً وأنها وجدت فرصتها المواتية للطعن والقدح ، فبالغت في وصفها ، وأكثرت في تعليلاتها إلى أن أخرجتها من مدلولها الحقيقي ، وبذلك "أسيء استعمالها بدوافع ولأغراض ذاتية بحتة ، وحرفت عن دلالاتها الحقة ، ولم تضبط وتحدد على نحو يقطع دابر الالتباس والفوضى "[19].

فبدل أن تتناول المشكل في عمقه ، وفي علاقاته بالإنتاجات التي أصبحت في حاجة للإستهلاك وتبحث عن الحل الصحيح ، عمدت إلى التساؤلات المتخاذلة ، ورفض كل ما هو معارض لاتجاهها ، وبهذا الشكل غدت الأزمة أزمة صراع بين تيارين سياسيين ، أشاعها حديثها لأسباب أو لأخرى ، كل منها يحمل مسؤوليتها للآخر ، وسيتضح هذا بعد عرض آراء بعض النقاد في الموضوع .

فنجيب العوفي عللها تعليلاً طبقياً ، ورأى أنها " أزمة ذاتية وأحادية، أزمة الذات مع نفسها نتيجة لأزمتها مع الواقع الذي يتخطاها ويتجاوزها "[20].

وحمل مسؤوليتها لمن سماهم " أنصار المنهج الوصفي " وخص بالذكر حسن الطريبق وعبدالعلي الودغيري وغيرهما ممن عملوا على اختلاقها .

وفي كلام العوفي دليل قاطع على أن الأزمة أزمة صراع نقدي ، اختلقت كرد فعل ضد التيار الجديد الذي أصبح يحدد وجودها ، ويشهر بتنديدها وعدم صلاحيتها، على اعتبار أن المنهج الوصفي يحصر هدفه في فصل المبدع عن واقعه وإبعاده عن مشاكل مجتمعه ، لكي لا يكشف التناقضات ويعري جذورها . ومن هنا اعتبرها العوفي أزمة ذاتية يتخبط فيها الطريبق والودغيري ومن نهج تهجهما . ونفس التعليل يقدمه طاهر كنوفي الذي رفع يده معارضاً فكرة وجود أزمة يعيشها النقد المغربي وإنما هي بلبلة أشاعها أشخاص معينون ، لما لم يجدوا من يستجيب لمطالبهم ، فروجوا لها بغية كسب نقاد (يمسحون لهم ظهور كتاباتهم وأشعارهم كما يمسح لهم أبناء الطبقة الكادحة ظهور سياراتهم وأحذيتهم، فكل كاتب منهم يحب أن يجد إلى جانبه عدداً من النقاد يستغلهم في حياته الفنية ، كما يستغل الطبقة الكادحة في حياته الخاصة)[٢١].

أما إدريس الناقوري فلم يتفق على مصطلح " أزمة " وإنما يراها صراعاً اجتماعياً يعكس تطوراً في الوعي الجماهيري ، فيقول : "أعتقد شخصياً أن الصراع حول النقد في الأدب المغربي – أو ما اصطلح عليه البعض على تسميته بأزمة النقد- لا يمت بصلة للأزمة ، وإنما تعبر عن وعي تطور حقيقي في الفكر المغربي وفي الأدب المغربي "[٢٢].

وهكذا فالآراء السابقة تجمع كلها على إشاعة الحديث عن الأزمة النقدية ليست من ذلك في شيء ، وإنما هي أولاً وأخيراً أزمة صراع سياسي وطبقي، لا يمكن حلها بإعادة النظر في المناهج المتبناة

أو بدراسة معمقة للمشاكل الأدبية الكبرى، لأن ذلك لا يزيد المشكلة إلا تأزماً واستفحالاً فالأزمة أزمة مجتمع، وعلاجها مرهون بعلاج المشاكل السياسية والاجتماعية والاقتصادية .

ومن الذين أدلوا برأيهم في الموضوع ، وتناولوا دراسة المشكل من جانب آخر ، هناك إبراهيم الخطيب الذي حلل الأزمة تحليلاً بعيداً عن أي تأثير سياسي أو ذاتي حيث أعاد النظر في هؤلاء وأولئك ، قبل أن يبحث في أسبابها وحقيقتها . فتبين له أن علتها ترجع إلى مصدرين أساسيين : التكوين الأكاديمي المضطرب الذي يتلقاه النقاد في الجامعات. وهيمنة التراث عليهم ، فضلاً عن أزمة الطبع التي اضطرتهم إلى نشر كتاباتهم في جرائد وطنية عملت على إذكاء الأزمة وتعميقها ، فكانت حصيلة ما استفاده النقد من دراسة هؤلاء - نتيجة تأثرهم بالتراث ، واعتبار النقد المشرقي نموذجاً مثالياً - أن استبدلت المفاهيم السوسيولوجية بمفاهيم سياسية محددة ، وتوظيف مصطلحات جديدة في النقد ، كالصراع الطبقي والبرجوازية الصغيرة ... وبذلك ظهرت ثنائيتان في حقلنا النقدي " بحث نقدي ، ومقالة نقدية "، وأخلص إلى القول : "هذه الوضعية بكل هذه العناصر هي ما يمكن أن نسميه (بصفة شخصية) مأزقاً ، لماذا ؟ لأن النقد الأدبي عندنا لم يحدد موضوعه بعد "[٢٣].

وليس بعيداً أن تكون الأزمة ناتجة عما أشار إليه إبراهيم الخطيب ، خصوصاً إذا تذكرنا أن المناهج النقدية الأدبية الحديثة عندنا لاتزال لم تطرح بعد للدراسة بشكل واضح على المستوى الجامعي ، إلا فيما يقوم به بعض الأساتذة ذوي الإطلاع الواسع على التيارات النقدية الحديثة. هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فإن البضاعة المتناولة تراثية بالدرجة الأولى لا تمت بصلة لواقعنا المعيش . ولعلها الحقيقة التي حدت بالنقاد الشباب إلى إعادة النظر في وضعنا النقدي والثقافي عامة ومحاولة تأصيله ، وإعطائه نفساً جديداً من شأنه أن يجعله أقدر على

مواكبة النصوص الأدبية وتوجيهها الوجهة المعبرة عن الحياة اليومية في حركاتها وسكناتها ، ورفضت كل إنتاج لا يرتبط بالواقع المعيش ، وبذلك أحدثت القطيعة مع المناهج التي تهتم أكثر بالجانب الفني . فكان طبيعياً أن يدافع كل اتجاه عن نفسه بما يملكه من معدات ووسائل تعكس بشكل ظاهر موقفه ومنظوره الذاتي للثقافة والمجتمع وينادي بتازم التيار المعارض . ومن ثم أصبحت الأزمة ، علاوة على كونها أزمة صراع سياسي وثقافي ، أزمة صراع بين القديم والجديد ، فكثر ترديد عبارات بعينها في الطروحات التي تمدنا بها الملاحق الثقافية والمجلات الوطنية (العجز عن رصد البنيات العميقة للنص الأدبي – عدم القدرة على استيعاب شروط المرحلة – ترديد مفاهيم نقدية مستهلكة...).

فأزمة النقد بهذا التعبير كما يقول سعيد يقطين : " أزمة حداثة وقدم أزمة عجز عن استكناه التجارب الإبداعية التي تنمو وتتطور بسرعة ، بالإكتفاء بالتجارب المحنطة النقدية ... وفي ضوء هذه الرؤية يمكن أن نعترف بوجود عمل نقدي متخلف نظرياً عن ممارسة عملياته التحليلية "[٢٤].

http://Archivebeta.Sakhrit.com

فهذه الدوافع والأغراض التي ذكرها ، عملت إلى حد بعيد على ذيوع أزمة النقد ، وتشويه مفهومها الحقيقي لأسباب مختلفة ، فذهب ضحيتها العديد من النقاد الشباب الذين لازالوا يطرقون باب الميدان النقدي ، لما تلقوه من طعنات ، فكانت النتيجة أن انصرفوا عن ساحة الكتابة يائسين ، لما لم يطيقوا صبراً للهجمات التي تشنها عليهم هذه الجريدة أوتلك . إنها حملات كبلت طموحهم ، وحالت دون تحقيق ما كانوا يصبون إليه ، " فهجروا الميدان نهائياً ، لقد كانوا ينتظرون الورود، فإذا بأنوفهم تمرغ في الشوك، والذين فعلوا ذلك فعلوه إما عن علم أو جهل ، وكلاهما محتملان "[٢٥].

فبدل أن تشجع هذه الأقلام الشابة على مواصلة عملها الفني والطموح ، وتنقد انتقاداً بناءً ينير أمامها سبيل خدمة الثقافة الوطنية عفر وجهها ذوو القربى الذين كانت تنتظر مساعدتهم ، وترى فيهم النموذج المقتدى، والمؤنس الأمين في شق طريقها الذي لازال وعراً ، فعادت إلى مخبئها من جديد ، وهي تردد قول الشاعر :

وظلم ذوي القربى أشد مضاضة على المرء من وقع الحسام المهند

والواقع أن هذا الموقف الذي آلت إليه مناقشة إشكالية الأزمة النقدية موقف مؤسف ، يهدف إلى تعميقها أكثر مما يتوخى علاجها وطرح البديل .

لقد كان على الذين قادوا سفينة السجال أن يستبعدوا في الطرح كل تحزب وتعصب، ويننددوا بكل ما هو جامد متحجر ، وأن يناقشوا كل إنتاج إبداعي كيفما كان نوعه رجعياً أم تقدمياً ثورياً . وبالإحتكام إلى المناهج العلمية الرصينة يتبين الغث من السمين ، والضال من الهادف والموجه ...، ويتحدثوا عن أنواع النقد داخل الحركة الأدبية عوض الاقتصار على التنويه والترويج لجانب واحد ، وإهمال الآخر أو تهجينه.

فصحيح أن النقد الأدبي عندنا لازال يكتنفه الغموض والاضطراب بحكم افتقاره لمناهج مستمدة من صميم الواقع المغربي ، واعتماده على مناهج أجنبية ، لكن هذا ليس بعيب ، فالمسألة تبقى مسألة حسن اختيار ما هو أصلح للتطبيق على الواقع الذي يستضيفه ، باعتبار أن الثقافة لا وطن لها. وبالتالي فهي مرحلة وقتية قطعتها حتى الثقافات التي نتشرب نحن اليوم من منابعها . أما أن نذهب مذهب النقض وحب الذات وتهجين كل ما هو مخالف لقناعاتنا وانتماءاتنا ، ونحمل مسؤولية الأزمة لهذا الجانب أو ذاك ، فإن هذا المنحى يدل بتأكيد

على المبالغة والاندفاع والشطط . أزمة النقد في الحقيقة والواقع أزمة بنيات اجتماعية ككل ، وحلها " مشروط بحل المسألة الثقافية في المغرب، ولكن حل المسألة الثقافية مشروط أيضاً بحل المسألة السياسية والاقتصادية والاجتماعية "(٢٦).


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الهوامش

(١) محاضرات جامعية ، سنة ٨٢ - ٨٣ (بتصرف) .

(٢) نجيب العوفي : الوضع النقدي العربي يعكس قلقاً في الوعي العربي ، " المحرر الثقافي "، عدد ٨٠/١٢/٧ .

(٣) إدريس الناقوري دفاعاً عن المنهج الاجتماعي ، الثقافة الجديدة عدد ٧٨/٦ - ص ١٤ .

(٤) نجيب العوفي : الوضع النقد العربي يعكس قلقاً في الوعي العربي ، "المحرر الثقافي"، عدد ٨٠/١٢/٧ .

(٥) حسن المنيعي : أزمة المنهج النقدي العربي (النقد العربي كنموذج) الثقافة الجديدة - عدد ٨٧/١١/١٠ ، ص ٦٧ .

(٦) البشير الوادنوني : من أجل نقد منهجي متطور ، المحرر الثقافي ١٩٧٦/١٢/٢٦ .

(٧) البشير الوادنوني : الاستلاب الإيديولوجي في الرواية المغربية ، المحرر الثقافي ، عدد ٧٥/٤/١٣.

(٨) إدريس الناقوري : المصطلح المشترك ، ط. ٣ ص. ١٥ / دار النشر المغربية .

(٩) عبدالكريم غلاب : واقعية المضمون النضالي ، العالم الثقافي - ع : ٥-٣-٨٣ .

(١٠) إدريس ا لناقوري : دفاعاً عن المنهج الاجتماعي ، الثقافة الجديدة ، ع. ٨٧/٩ . ص. ١٥ .

(١١) نجيب العوفي : درجة الوعي في الكتابة. ص ١٧ - مطبعة دار النشر المغربية .

(١٢) نجيب العوفي : درجة الوعي في الكتابة. ص ١٧ - مطبعة دار النشر المغربية .

(١٣) محمد زفزاف : من أجل نقد أدبي صحيح ، المحرر الثقافي ، ع. ١٩٧٥/٣/٩ .

(١٤) صويلح مصطفى : حول مقالة محمد زفزاف ، المحرر الثقافي ، ع. ١٩٧٥/١/٢٤ .

(١٥) نجيب العوفي : تجربتنا النقدية بين المصادرة والتشجيع - المحرر الثقافي. ع. ١٩٧٥/٤/١ .

(١٦) نجيب العوفي : حاشية على المسألة النقدية - المحرر الثقافي. ع. ١٩٧٩/١٢/٢٨ .

(١٧) البشير الوادنوني : من أجل نقد منهجي متطور ، المحرر الثقافي . ع. ١٩٧٦/١٢/٢٦ .

(١٨) بنسالم حميش : ملاحظات حول مأزق النص النقدي - المحرر الثقافي . عدد ١٩٨٠/٧/٦ .

(١٩) نجيب العوفي : المنهج الجدلي ، الثقافة الجديدة ، ع. ٩ . ١٩٧٦/١٢/٢٦

(٢٠) نجيب العوفي : درجة الوعي في الكتابة . ص. ٤١٩ . مطبعة دار النشر المغربية .

(٢١) طاهر كنوفي : وجهة نظر حول أزمة النقد المفتعلة ، المحرر الثقافي . ع ١٩٧٧/٧/١٠ .

(٢٢) إدريس الناقوري : دفاعاً عن المنهج الجدلي ، الثقافة الجديدة. ع٩ . ٧٨ . ص ١٢ .

(٢٣) إبراهيم الخطيب: حول أزمة المنهج في النقد الأدبي المغربي المحرر الثقافي. ع ١٩٧٨/١٢/٢٤.

(٢٤) سعيد يقطين : في المسألة النقدية ، المحرر الثقافي ، ع ١٩٧٧/٦/١٩ .

(٢٥) محمد زفزاف : من أجل نقد أدبي صحيح ، المحرر الثقافي ، ع ١٩٧٥/٣/٩ .

(٢٦) آفاق مغربية ع ٦٩/٤ .. ص ٨١ . ندوة الشعر .




ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المؤلف في التراث الأدبي

موت أم حيلة



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حميد سمير

١ - إنما النصوص بالنّيات

ولدت فكرة المؤلف ونشأت في فضاء النقد الغربي . فهي ذات أرومة غربية كما يذكر بارت في مقال له عن " "موت المؤلف"[١]، وإن ميلادها يرتبط بعدد من الأحداث التي عرفتها النهضة العلمية الحديثة ؛ كظهور فلسفة الأنوار ؛ والعقلانية الغربية ؛ وحرية الفرد وحركة الإصلاح الديني التي أعادت الاعتبار للفرد بعد أن ظل غائباً عن مجال الحياة طيلة القرون الوسطى . وكان من نتائج هذه النزعة الفردية ظهور نزعات فلسفية ؛ وتيارات ومذاهب أدبية أولت أهمية قصوى للفاعل والمؤلف باعتباره مصدر التجربة أو العملية الإبداعية ...

إلا أنه مع ظهور النقد الجديد ذي النزعة البنيوية واللسانية سيتمّ التركيز على مقصدية النص بدل مقصدية المؤلف . الأمر الذي يعني إبعاد كل ما هو إنساني عن مجال العمل والإبداع ...

ويذكر بارت بصراحة أن المؤلف لا وظيفة له في العملية الإبداعية ، وأن دوره أصبح اليوم متجاوزاً ، بعد أن تمكنت اللسانيات من تقويضه " وذلك عندما بينت أن عملية القول وإصدار العبارات عملية فارغة في مجموعها "[٢]. فهي لا تسند إلى شخص بذاته وإنما هي نتاج متعدد المنابع والأصول ، ساهمت فيها أياد ومنابع ثقافية متنوعة انحدرت منها دفعة واحدة أو بطريقة معقدة . وهذا يعني أن النص يولد هكذا، وأنه أشبه بلغة ميتة ترسبت فيها مجموعة من الاقتباسات لتكوّن في الأخير نسيجاً من العلامات الصمّاء ، التي لا تحمل أهواء ولا مزاجاً

ذاتياً ولا رؤية أو معتقداً مادامت عبارة عن كتابة آلية ، كتبها ناسخ حلّ محلّ المؤلف الذي مات[٣].

لقد ساهمت فكرة موت المؤلف مع بارت في نزع الطابع .. الذي كانت تتخذه صورة المؤلف في كل الأعمال . ولم يعد وجود النص يرجع إلى عبقرية مؤلفه بقدر ما أصبح يعود إلــى مبــدأ الحواريــة وتلاقــح النصوص . وبهذا المفهوم يتحول النص إلى كتابة آلية بدون أن يعــبر عن مقصدية مؤلفه أو يكون ظله الذي ينطوي على سرّ أو مغزى نهائي. وهذه صفات من شأنها أن تجعل العمل الذي يبدعه الإنســان غــير ذي جدوى ، قوامه العبث واللامعقول، وهي خلفية معرفية تكمن وراء النقــد الجديد ذي النزعة الحداثية[٤].

ويبدو أن هذه فكرة غريبة عن الفكر الأدبي القديم ، الذي كــان يخضع لقانون العلّية ؛ ذلك الذي يرى أن كل عمل هو نســيج مؤلفــه ؛ يحمل بصماته ويجسد ملامحه البشرية وجيناته الوراثية .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومما له علاقة بفكرة المؤلف في الفكــر الأدبــي العربــي هــو التشديد على مبدأ النّية باعتباره فاتحة كل عمل ... كأن يكون صناعة أو حرفة . حتى الشعر فإن النّية فيه تعدّ عماد بيته وأُسّه المتين كما نجــد ذلك عند ابن رشيق . فهو يذكر النيّة ضمن تعريفه للشعر وأحد عناصره الأساسية ، فيقول : " الشعر يقوم بعد النّية من أربعة أشــياء ، وهــي : اللفظ ، والوزن ، والمعنى ، والقافية ، فهذا هو حدّ الشعر "[٥].

فالنّية معيار خلقي مجرد غــير محســوس ، يتجــاوز الحــدود الشكلية وهو بمثابة المولّد المعنوي الذي يستقر في بنية النص العميقــة ثم يوجّه بنيته السطحية . ويبدو أن هذه الفكرة تربطها علاقــة قرابــة بنص الحديث الشريف الذي يشدد على قيمة النّية في كل الأعمال : " إنما الأعمال بالنّيــات ، وإنما لكل امرىء ما نوى ، فمن كانت هجرته إلــى

الله ورسوله ، فهجرته إلى الله ورسوله ، ومن كانت هجرته إلى دنيا يصيبها أو امرأة ينكحها فهجرته إلى ما هاجر إليه ".

فما يشير إليه الحديث هو أن الأعمال - كيفما كانت صورتها ، نصاً فنياً أو إبداعاً أو صناعة - بنياتها . وإن هذه النّيات هي التي تكسب الأعمال صفة الفرادة ، وإن كانت تبدو مكرورة ومعادة على مستوى البنية السطحية . ومن جوامع كلمه صلى الله عليه وسلم أنه استشهد بحدث الهجرة لما له من دلالة رمزية تشير إلى كثير من التضمينات الإيحائية ، من بينها أن الهجرة عمل قد يتم ضمن منظومة جماعية يصعب فيها تقييم العمل على مستوى الفرد . وفي خضم هذا العمل الجماعي المغرق في جماعيته ، يتم الحرص فيه على الطابع الفردي ذي المزايا الخصوصية جداً ممثلاً في النية الباطنة . وهكذا يتحول الحدث الواحد إلى مجموعة أحداث ، يستقل كل حدث بمفرده ويعلق بنية صاحبه . وبذلك تكون الهجرة الواحدة عبارة عن هجرات متنوعة، فيها الهجرة إلى الله ، وفيها الهجرة إلى منافع أرضية .

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

فإذا كانت النية قيمة أساسية ، تحضر في أكثر الأعمال شكلية - كالهجرة مثلاً - فمن باب أولى حضورها في بقية الأعمال الأخرى ذات الطابع اللسني كالنصوص الشعرية التي تعتبر مجالاً رحباً ترتبط به المقاصد والنوايا وتعلق ببنياته العميقة ، إن بصورة تعيينية أو بصورة لا تعيينية تحتاج - حسب عبارة إنجاردن - التعيين والتحديد من المتلقي بما يستعمله من تقنيات التأويل والاستنباط ، وذلك لاستخراج المعاني والدلالات في نصوص تكتسي فيها العلامة اللغوية طابعاً هيمانياً لا يسمي الأشياء بأسمائها . فهي تقول ولا تقول في الوقت نفسه " dire et ne pas dire " كما يذكر بيير ما شري . وهذا يعني أن العلامة في النص تأتي أيضاً من " اللامعقول ، وإن تجلي القول يعني في الوقت نفسه حضور (Présence) ما هو غير منطوق به ومسكوت عن"(٦).

فإذا كانت نصوص المبدعين - والشعراء خاصة - تبوح بأشياء وتقولها صراحة ، فإنها تؤثر السكوت عن أشياء أخرى مرات عديدة ، ولا ترغب في التعبير عنها باللفظ الصريح الذي ينتمي إلى بنية الحضور، ولكن عبر الفلتات والعلامات الموحية ذات علاقة ببنية الغياب.

إن النص كمؤلفه تماماً ، يملك هو الآخر قلباً وباطناً يكون محشواً بالخبايا والأسرار ، وفيه تعلق المقاصد والنوايا . وحسب مفاهيم دي سوسور اللسانية فإن كل نص لغوي ينمو عبر تفاعل محورين اثنين: أحدهما تركيبي (Syntagmatique) ، والآخر اختياري (Paradigmatique). فلكي ينمو النص على المحور التركيبي ، فإن المؤلف يعمد إلى محور عمودي يختار منه ما يخدم مقصديته وما يعبر عن نواياه. وبذلك يكون المعنى موزعاً على المحورين معاً ، يكون شقه الظاهري منتمياً إلى بنية الحضور ! معتمداً على الامتداد المكاني كما يذكر دي سوسور . بينما يأخذ الشق الثاني شكل محور اختياري يقوم على التداعي الترابطي الذي يكون محله في الدماغ[٧] ، ثم يأخذ بعد ذلك صورة معجم شعري ؛ تتوحد ألفاظه في حقل دلالي يرمز إلى نية المؤلف وقصده .

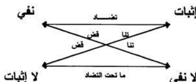
٢ - جدلية النص والمؤلف

هناك من الدارسين المعاصرين مَن استهوتهم فكرة موت المؤلف في النقد الجديد ، فسارعوا إلى البحث في الثقافة العربية القديمة عن شواهد نقدية وشعرية ، يؤكدون من خلالها على أن الفكر الأدبي قد قام هو أيضاً بقتل المؤلف قبل أن يقتله بارت بقرون عديدة . ويعد عبدالفتاح كيليطو واحداً من هؤلاء الدارسين . استلهم فكرة موت المؤلف من النقد الفرنسي ، فطفق يبحث في التراث العربي عن النصوص التي تؤكد أن المؤلف (الشاعر) لم يكن مطالباً بتأليف نص

يجسد ملامحه الشخصية ، بقدر ما هو مطالب بإنتاج نص ؛ وفق نمط نموذجي يُصمّم حسب مقاس متلقين عديدين ؛ وكأن الشاعر " خياط يقطع الثياب على مقادير الأجسام "(٨). وتقوم هذه المماثلة بين الشاعر والخياط – في نظر كيليطو – دليلاً على أن النص في التراث النقدي لا يراد منه رسم ملامح ذاتية من لحم ودم ؛ سواء للمؤلف أم للمتلقي ، ولكن أريد منه أن يرسم صورة نموذجية لمجموعة من النماذج البشرية، ويتجلى ذلك واضحاً في كل الأغراض الشعرية ؛ حيث " يبدو لأول وهلة أن قصيدة الهجاء أو الغزل أو الفخر أو الرثاء يمكن أن يعاد استعمالها : فيمكن للشاعر أن يخاطب خصوماً مختلفين بقصيدة الهجاء ذاتها ، وأن يتغنى بجمال عدة نساء بقصيدة الغزل نفسها ؛ وأن يفاخر بمحاسنه مرات عديدة بقصيدة الفخر نفسها ؛ وأن يبكي أمواتاً عديدين بقصيدة الرثاء عينها "(٩).

ويعني مثل هذا الفهم أن النصوص في الثقافة العربية تتميز بنوع من المشاعية ، إذ إنها لا تحمل بصمات مؤلفيها . الأمر الذي يجعل نسبتها – في نظر كيليطو – إلى عدد من المؤلفين أمراً سهلاً ، وبذلك تغدو شبيهة بتلك النصوص التي لا يعرف مؤلفوها على الإطلاق حيث تنسب " على السواء لـ (س) أو (ص) أو (ع) "(١٠).

ومهما تكن النماذج التي قدمها الدارس في معرض دفاعه عن فكرته، فإن ذلك لا يخوّل له إثبات حقيقة ... لاسيما أن هناك شواهد ونماذج أخرى تضعنا إزاء ما يسمى بتكافؤ الأدلة ؛ الأمر الذي يجنبنا إطلاق أحكام قارة نظراً لأن الحكم في هذه الحالة يكون في وضعية تتأرجح بين اللانفي واللاإثبات ، أي في حالة ما يسميه أصحاب التيار السيميولوجي " ما تحت التضاد "؛ حيث لا نفي ولا إثبات ؛ وهذا شيء ممكن ملاحظته من خلال هذا المربع السيميائي :



فإذا كان الدارس ، بناء على استقراء ناقص ، قد قرر حقيقة غياب المؤلف الفرد في التراث الأدبي ، بعد أن استبدل به المؤلف الجمعي ، فإن بموازاتها شواهد أخرى ، إن لم تكن تملك القدرة على نفي ما قدرته النماذج الأولى؛ فهي على الأقل تقلّص من عموميتها وتدخلها ضمن الحكم النفسي الذي لا يرقى إلى درجة اليقين أو الإطلاق. ثم بعد ذلك تقرر حقيقة موازية للحقيقة الأولى ؛ تقوم شاهداً على أن النص مرآة تعكس كائناً إنسانياً ومخلوقاً بشرياً ذاتياً. بمعنى أن النص يكتسي صيغة الأيقونية (Icônisme)[11] . حيث يتحول إلى جناس خطي ينطق باسم مؤلفه الشخصي ويحدد بصماته وأثره في النص ؛ إستناداً إلى مجموعة من المولّدات (les matrices) أو الكلمات – المفاتيح – التي يودعها في ثنايا النص ؛ ومن بينها على وجه الخصوص تقنية الضمائر. فضمائر الأشخاص كما يقول بنفنست هي نقطة معتمدة ، لكي تصبح الذاتية سارية المفعول في صميم الكلام . أي أن الضمير شرط أساسي يكشف لنا وجود المؤلف بوصفه ذاتاً في النص الإبداعي . والذاتية التي نصفها هنا ، هي كفاءة المتكلم في تموضعه كذات (Sujet) داخل الخطاب[12].

وممّا تتميز به الذاتية – كما تحدث عنها بنفنست – هو أنها حدث لساني مستقل عن موضوعه أو عن مرجعه الخارجي[13]. وفي هذه الحال يكون ضميرها عنصراً لغوياً لازماً لا يتعدى بنية النص ولا يتجاوزها إلى الخارج . فهو يحيل على نفسه أو على شخصية من

حروف وورق كما يذكر طودوروف . ولذلك يكون الضمير شخصاً آخر يخرج من الذات الحقيقية[١٤].

وفي هذا السياق نورد شاهداً شعرياً - عبارة عن معارضة شعرية تمت بين حسان بن ثابت والزبرقان بن بدر - لنتبين من خلاله وظيفة الضمير في رسم ملامح الأنا الشاعرية وتعيين نية النص الشعري.

١ - يقول الزبرقان بن بدر[١٥]:

نحن الكرام فلا حيٌّ يعادلنا ... منّا الملوك وفينا تُنصب البِيَعْ
ونحن يطعم عند القحط مُطعمنا ... من الشِّواء إذا لم يُؤْنس القَزَعْ
بما ترى الناس تأتينا سَرَاتُهم ... من كل أرض هُوِيّاً ثمّ تصطنِعْ
فننحر الكوم عُبطاً في أرومتنا ... للنازلين إذا ما أنزلوا شبِعوا
فلا ترانا إلى حي نفاخرهم ... إلا استفادوا فكانوا الرأس يُقتطعْ
فمن يفاخرنا في ذاك نعرفه ... فيرجع القوم والأخبار تُستمعْ
إنّا أبينا ولا يأبى لنا أحدٌ ... إنا كذلك عند الفخر نرتفعْ

٢ - ويقول حسان بن ثابت[١٦]:

إن الذوائب من فهر وإخوتهم ... قد بيّنوا سنة للناس تُتَّبَعْ
يرضى بهم كلُّ من كانت سريرتُه ... تقوى الإله وكلَّ الخير يَصْطَنِعْ
قوم إذا حاربوا ضرّوا عدوّهم ... أو حاولوا النّفع في أشياعهم نفعوا
سجيّةَ تلك منهم غير محدثة ... إن الخلائق فاعلم شرُّها البِدَعْ
أعفة ذكرت في الوحي عفّتهم ... لا يطبعون ولا يُرديهم طَمَعْ
لا يفخرون إذا نالوا عدوّهم ... وإن أصيبوا فلا خورٌ ولا هَلَعْ
أكْرِم بقوم رسولُ الله شيعتُهم ... إذا تفاوتت الأهواءُ والشِّيَعْ

ونجمل التعليق على النصين في شكل ملاحظات ، نوردها كما يلي :

١ – الجامع بين النصين هو انتماؤهما إلى زمان واحد ، وأن حافزهما واحد . أما الزمان فكان سنة تسع بعد الهجرة إبان سنة الوفود. أما الحافز فمردّه إلى أن وفد بني تميم ؛ حين دخل المسجد " نادوا رسول الله صلى الله عليه وسلم من وراء حجراته أن اخرج إلينا يا محمد ، فآذى ذلك رسول الله صلى الله عليه وسلم من صياحهم ؛ فخرج إليهم ، فقالوا : يا محمد ، جئناك نفاخرك ، فأذن لشاعرنا وخطيبنا ، قال : قد أذنت لخطيبكم فليقل "[١٧]. فقام عطارد بن حاجب خطيباً ثم تبعه الزبرقان فقال قصيدة (نحن الكرام) ، ثم قام بعد ذلك ثابت بن قيس وحسان بن ثابت في الردّ على وفد بني تميم .

٢ – ينتمي النصان معاً – حسب تصنيفات النقد القديم – إلى غرض الفخر ، وهو غرض شعري رسم الجرجاني إطاره العام فقال : "أرى لك أن تقسّم الألفاظ على رتب المعاني ... وتفخم إذا افتخرت "[١٨]. فالتفخيم نبرة مهيمنة تنتمي إلى معجم الفخر ، هو الذي شكّل قيمة في القصيدتين معاً .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٣ – في النصين معاً صفات معنوية معادة ، لا تخرج عما حدّدته الشعرية القديمة ولخصته في أربع خصال هي : العقل ، الشجاعة ، العدل ، العفة[١٩].

٤ – تجسّد هذه الصفات والمعاني طبيعة النظام الدلالي الذي تقوم عليه الشعرية القديمة ، يعبّر عن بنيات ذهنية طابعها التشابه والتكرار في البنية السطحية والاختلاف في البنية العميقة .

إن ما يبدو متشابهاً في النصين معاً هو حضور الذات وإثباتها، من خلال التشديد على صفات معنوية نسبت في النصين إلى ضمير معين، جاء بصيغة المتكلم الجمعي في نص الزبرقان ؛ وبصيغة ضمير الغيبة في نص حسان . فإسناد هذه الصفات إلى ضميرين

مختلفين لم يأت اعتباطاً ؛ وإنما يتضمن دلالة إيحائية تشير في شعر الزبرقان إلى نزعة جاهلية تحرص على التفاخر القبلي وتعتز بالذات إلى حدّ التفخيم والتضخيم ؛ حتى إن الخصائص الأسلوبية لنص الزبرقان جاءت لتؤكد هذه الدلالة وتعضّدها ؛ وذلك من خلال انتشار ضمائر المتكلم في النص انتشاراً واسعاً ؛ لا يكاد يخلو منها بيت من أبياته. " نحن – يعادلنا – منا – فينا – نحن – فننحر الكوم – أرومتنا – يفاخرنا – إنا أبينا ...".

إن أبرز المظاهر الأسلوبية التي تلفت النظر في هذه البنية الفخرية هو التكرار الملفوظ لضمير المتكلم جيء به هنا لتقوية المعنى العام لهذه البنية . وهذا ما تقوم به نونات الجماعة بعد أن تحولت إلى مقاطع طويلة تجسّد على مستوى الإيقاع شخصية لفظية لا تتطابق مع الذات في الواقع الخارجي . وبذلك سيتحول النص إلى كلام إيهامي يتعارض والواقع . وهذا نوع من التعبير يسميه القرآن الكريم الهيمان الشعري[٢٠]، حيث الفصام بين القول والفعل . ومادام الشعراء " في كل واد يهيمون؛ وأنهم يقولون ما لا يفعلون "؛ فإن الأنا في نص الزبرقان تدخل ضمن هذا السياق ؛ حيث تضخمها هنا لا يعكس صراحة ذاتاً واقعية ؛ وإنما هو شعر شاعر ؛ يهيم في أوديته ، فيقول ما يفتقده واقعه من شخصية نموذجية .

أما ضمير الغيبة في شعر حسان فيرمز إلى دلالة ذات بعد سيميولوجي يرتبط بمنظومة متماسكة من الانفعالات والقضايا الفكرية والواقعية ؛ التي تشكّل – حسب مفهوم لوسيان جولدمان – رؤية معاشة؛ تماثل العالم الإبداعي للمؤلف[٢١].

فإذا كان ضمير المتكلم في نص الزبرقان قد ترتبت عنه موسيقى شعرية ذات مقاطع طويلة تعضّد المعنى التفاخري الذي يهيمن على

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

فضاء النص ويقويّه ؛ فإن ما سيترتب عن ضمائر الغائب في نص حسان سيختلف عن ذلك تمام الاختلاف ؛ بدءاً بالإيقاع الداخلي وانتهاءً بالمعنى الدلالي .

إن اهتمام حسان بالصفات المعنوية المرتبطة بفكرة الأمة والمرتفعة عن جرثومة النسب ، جعله يكثر من ضمائر الغائب في شعره " يرضى بهم ؛ قوم إذا حاربوا ؛ سجية تلك منهم ، لا يفاخرون ؛ أكرم بقوم ...". ومما يوحي به الضمير هنا هو أن الذات كانت تسلط بؤرة معاناتها على المعاني والصفات؛ الشيء الذي يعني غياب النعرة القبلية واختفاء رمزها الدلالي (ضمير المتكلم) ؛ ليعوض برمز آخر يوحي بالوحدة بدل التفرقة ؛ وبالوحدة التي تحكمها علاقات معنوية خالدة – كفكرة الأمة الإسلامية – بدل القبلية التي تجمعها رابطة الدم وآصرة القرابة المنحدرة من عرق الثرى .

فهذا المعنى نحسه أيضاً في الإيقاع الشعري الذي وظفه النص ففيه موسيقى شعرية ذات رقة وخفة ؛ تحملها غنّة صوتية ذات مقاطع قصيرة النَّفَس ؛ (صوت ساكن + صوت لين + ساكن ، مثل : قَوْمٌ – أكْرِمْ – هُمْ ...) يوحي بالتواضع وخفض الجناح؛ بدل البطر والاستعلاء الذي يشعه ضمير المتكلم ذو المقاطع الطويلة. (صوت ساكن + صوت لين طويل ، مثل : نَا – منّا – فينا – قسرنا ...).

يتبين إذن من خلال هذين النموذجين أن وراء النص نية ومقاصد تندس في بنيته العميقة اندساساً ، فتشعُّ معانيها على منطوق العبارة الذي يأخذ شكل معجم وتراكيب وبنى إيقاعية تعضّد ما ترسب في بنية الغياب . ويتضح ذلك من خلال هذا الرسم البياني :



لقد ساهم كل من حسان والزبرقان في بناء عالمين شــعريين ؛ يوجد خلف كل واحد منهما مؤلف مفرد له مقصدية ذات مــنزع فكـري وعقدي يجسّده منطوق العبارة في بنية الحضور ؛ تلك التي تتكون مــن الجنس أو النوع الأدبي ، إضافة إلى الأسلوب والصور والتراكيب وكل ما يستعمله المؤلف من عناصر أسلوبية تعبّر عن بنية ذهنية تنتمــي إلــى بنية أكثر اتساعاً ؛ تفسّر النظام الدلالي الذي يحكم رؤية النص وينظــم علاقاتها .

وما نلاحظه في الرسم أعلاه يفسّر أن بنية الحضور فــي عــالم حسان تتماثل مع بنية الغياب ؛ تلك التي تقوم على تقديم القيم ، الأمــر الذي جعل ظلّ الذات يبدو خافتاً في هذا العالم ؛ بخلاف عــالم الزبرقــان الذي تتحكم في بنيته الغائبة ذهنية ذات أصول جاهلية ؛ تحــرص علــى إبراز الأنا وتأكيدها أمام تهديدات العدم الذي كان يشـكّل هاجســاً فــي أغلب قصائد الشعر الجاهلي حتى تحول إلى رؤية شعرية ظلت تهيمن في النص الجاهلي ؛ وتفجرت في البنى الحضورية ، على شــكل حماســات تضخم الأنا وتبرزها إلى حد المبالغة والتخييل الهيماني .

الهوامش

(١) درس السيميولوجيا ، رولان بارط ، ترجمة بنعبدالعالي ص : ٨٢ .

(٢) نفسه ، ص : ٨٤ .

(٣) نفسه ، ص : ٨٦ .

(٤) مرحلة اللامعقول في النظرية الأدبية المعاصرة ، هيدين وايث ترجمة ، د. صالح جواد الكاظم، الثقافة الأجنبية ، ع١ ، س ١٩٨٢ ص : ٩٥ - ٩٦ .

(٥) العمدة ، تحقيق محيي الدين عبدالحميد ، ١١٩/١ .

(6) Pour une théorie de la production litteraire, ed. Poins, 1980. p. 105 .

(٧) محاضرات في علم اللسان العام ، ترجمة عبدالقاهر قنيني ، ١٩٨٧ ، ص : ١٥٧ .

(٨) كفاية الطالب في نقد كلام الشاعر والكاتب ، ابن الأثير ، تحقيق د. عبدالواحد شعلان ، ص: ٤٠.

(٩) الكتابة والتناسخ ، عبدالفتاح كيليطو ، ترجمة بنعبدالعالي المركز الثقافي العربي ، ص : ٤٠.

(١٠) نفسه ، ص : ٤٢ .

(١١) يقوم مصطلح الأيقون (Icône) عند بيرس على مفهوم التشابه والتماثل حين يتم التركيز على نقل ومحاكاة خصائص الشيء الموجود في العالم الخارجي ، وتجسيدها كما تجسد اللوحة الشخصية ملامح صاحبها .

(12) Problémes de linguistique Générales, L. Benveniste ed, Gallimard, Paris, p. 258.

(١٣) نفسه ، ص : ٢٦١ .

(١٤) الشعرية ، طودوروف ، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ص : ٥٦ - ٥٧ .

(١٥) السيرة النبوية لابن هشام ، ٥٦٣/٤ .

(١٦) نفسه ، ٥٦٤/٤ - ٥٦٥ .

(١٧) نفسه ، ٥٦١/٤ - ٥٦٢ .

(١٨) الوساطة بين المتنبي وخصومه ، الجرجاني ، تحقيق محمد أبو الفضل ص : ٢٤ .

(١٩) نقد الشعر ، قدامة بن جعفر ، تحقيق عبدالمنعم خفاجي ، ص : ٩٦ .

(٢٠) الخطيئة والتكفير ، د. عبدالله الغذّامي ، ص : ٢٦٢ .

(20) le dieu caché, lucien Gldmann, ed. Gallimard, 1959, p. 349.




ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مستويات دراسة النص السردي

الرواية نموذجاً



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عبدالعالي بوطيب

إذا كان الحديث عن خصوصيات الأجناس الأدبية بشكل عام ، مهمة صعبة ومعقدة ، فإن الأمر يزداد صعوبة وتعقيداً حين يتعلق الأمر أساساً بدراسة الجنس الروائي ، نظراً لأنه الجنس الأدبي الوحيد، من بين كافة الأجناس الأدبية الأخرى ، الأكثر جدة وتجدداً في الوقت ذاته ، مما دفع بعض المنظرين ، كباختين مثلاً لمقارنة دراسته بدراسة (اللغات الحية) من حيث المشاكل التي يطرحها ، مقابل تشبيهه دراسة الأجناس الكلاسيكية الأخرى ، بدراسة (اللغات الميتة) .

فإذا كانت الأجناس الأدبية الكبرى المعروفة ، كالملحمة والتراجيديا والكوميديا ، قد اكتملت معالمها ، واتضحت خطوطها العريضة ، مما مكّن المنظرين والأدباء ، على حد سواء ، من تكوين تصورات واضحة ومكتملة عنها ، تمثلت في كثرة المؤلفات والدراسات التي تناولتها بالتحديد ، فإن الأمر، على خلاف ذلك تماماً ، فيما يخص الرواية ، فهي بالإضافة لكونها لم تكتمل بعد ، توجد في حالة تجدد وتطور دائمين ، كما لاحظ ذلك باختين : (إن الرواية ، على خلاف الأنواع الأخرى ، لا تمتلك قوانين خاصة ، وما هو فعال تاريخياً ، يتشكل من عدة نماذج روائية ، وليس من القواعد الروائية بحد ذاتها)[1].

وغياب القواعد هذا ، يعتبر طبعاً من أولى الصعوبات التي تواجه كل باحث يود الخوض في هذا المجال ، يقول برنار فاليط (B. Valette) : (مهمة النقاد والمنظرين أصبحت أكثر صعوبة أيضاً ، لغياب

القواعد التي على الروائيين اتباعها أو خرقها، فعوض مذاهب كونية ، لا توجد إلا تقاليد ، وهي أيضاً تختلف تبعاً لتقلبات الأعراف الأدبية)[٢].

غير أنه إذا كانت مسألة غياب القواعد هذه ، تشكل عائقاً في وجه دارسي الأعمال الروائية ، فإنها تعد بالمقابل عامل إغراء وتشجيع، بالنسبة للكتاب والمبدعين ، الذين أصبحوا يشعرون ، وهم يمارسون الكتابة الروائية ، أنهم أكثر تحرراً من بعض القيود التي قد تحول دون التعبير عما يريدون . ولم لا ! (والرواية (...) هي الجنس الأدبي الذي يرفض ، قبل كل شيء ، القواعد والمذاهب الاستتيقية ، والحدود التصنيفية ، ورهبة النقاد الذين يسعون لإقامة نظرية أدبية ، إنه – جنس أدبي – يستهوي الكتاب بالحرية التي يمنحها لهم)[٣] لدرجة وصفه معها الناقد ميشيل ريمون : بـ (جنس بلا قانون)[٤].

من هنا يمكن تصور حجم الصعوبات التي تعترض الباحث ، وهو يواجه جنساً أدبياً على هذه الدرجة من التنوع والمرونة ، الأمر الذي انعكست آثاره " السلبية " بشكل واضح على نوعية الدراسات والأبحاث التي انجزت عن هذا اللون التعبيري على مر العصور .

وهكذا ، وعوض أن تواجه هذه الدراسات ، إشكالية هذا الجنس الأدبي في ذاته ، محاولة استخلاص خصوصياته الإبداعية التي تجعل منه جنساً أدبياً متميزاً عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى ، سيراً مع الرأي القائل بأن : (مفهومنا عن النوع ينبغي أن يتكىء على الجانب الشكلي)[٥]. كما يشير بذلك صاحبا كتاب (نظرية الأدب) ، أصبحنا أمام دراسات تتستَّر عن هذا العجْز المنهجي في مواجهة الإشكال ، إما بمقارنة الرواية بأجناس أدبية قريبة منها ، كالقصة القصيرة والسيرة الذاتية إلخ ، أو بالتحول للتاريخ الأدبي قصد ربط الرواية بالألوان التعبيرية السابقة عنها . كالملحمة مثلاً ، والتي تعد الرواية امتداداً

متطوراً لها . كما لاحظ ذلك برنار فاليط (B. Valette) : (إن محاولات تعريف الرواية ، رغم أنها من الكثرة والتنوع، بالقدر الذي هي عليه ، فإنها تصنَّف ، عملياً ، جميعها في خطوتين اثنتين :

– إما أنها تقابل الرواية بأجناس أدبية أخرى مجاورة (...)

– أو تستعرض التطور التاريخي لنشوء الرواية (...)[٦]

ولذلك يمكن القول ، إجمالاً ، بأن المحاولات التنظيرية الأولى التي تناولت الرواية ، تبقى ، مع ذلك، دراسات تندرج في مجال تاريخ أو سوسيولوجيا الأدب ، أكثر منها دراسات شعرية (poétique) تسعى لاستخلاص خصوصيات هذا الجنس الأدبي ، كشكل تعبيري متميز عن غيره من الأجناس الأخرى .

إلى أن جاء الشكلانيون الروس ، أوائل هذا القرن ، فحققوا ، باعتراف الجميع ، قطيعة مع التصورات الأدبية السابقة ، بدعوتهم للاهتمام بدراسة ما يجعل من العمل عملاً أدبياً ، ولا شيء غير ذلك ، يقول ياكبسون أحد أعلام هذه المدرسة : (إن موضوع علم الأدب ، ليس هو الأدب ، وإنما الأدبية ، أي ما يجعل من عمل ما عملاً أدبياً)[٧]. وبذلك وضعوا حداً للوضعية الشاذة السابقة التي كان عليها الأدب باعتباره (أرضاً لا مالك لها)[٨] على حد تعبير بنسلوفسكي .

فما هي نتائج هذا التحول الإجرائي والمنهجي على الدراسة الأدبية بشكل عام ، ودراسة النصوص السردية والروائية منها على الخصوص ؟ لقد كان لدعوة الشكلانيين الروس نتائج إيجابية عدة نذكر منها على الخصوص ، إقصاء الجانب النفسي والاجتماعي والتاريخي من الدراسة الأدبية ، واعتبار النص الأدبي نسقاً من العلاقات المقامة بين عناصره .

وهكذا أصبحنا نسمع ، بين الفينة والأخرى ، نداءات ، تصدر من هنا وهناك ، يحاول أصحابها رسم حدود واضحة للنص الأدبي ، باعتباره بنية مستقلة ومكتفية بذاتها ، بعيداً عن كل ما هو خارج – نصي ، (extra - texte) : (إن الأدب ليس بديلاً عن علم الاجتماع أو السياسة ، وهو يمتلك هدفه وتبريره الخاصين به)[٩]، كما يقول رونيه ويليك وأوستين وارين ، بل هناك من ذهب لما هو أبعد ، فاقترح ضرورة قطع الصلة بين النص ومؤلفه ، كخطوة ضرورية أولى على طريق إقامة صرح علم الأدب : (لأنه من غير الممكن الوصول لدراسة علمية للظواهر الأدبية إلا بشرط عدم طرح مسألة المؤلف، فهي بالفعل غريبة جذرياً عن الفكر العلمي)[١٠] كما يقول روجي فايول (R. Fayolle).

كل هذه التحولات كانت نتيجة مباشرة وطبيعية للخطوة الجريئة التي دشنها الشكلانيون الروس ، وعمت أصداؤها لتشمل دراسة النصوص الحكائية ، موضوع حديثنا حالياً ، وللتدليل على ذلك يكفي التذكير بقيمة العمل الطلائعي الذي أنجزه الباحث الروسي ، فلاديمير بروب (V. Propp) في هذا المجال ، بعنوان (مورفولوجية الحكاية / La morphologie du conte) بوصفه أحد أفراد هذه الجماعة ، والآفاق العملية الرحبة التي فتحها في وجه دارسي هذا اللون التعبيري على الخصوص ، يقول أحد الباحثين في هذا الصدد : (إن مساهمته المركزية في مجال البحث الأدبي لا تتلخص في اكتشافه نموذجاً عاماً لتفسير القصص ، وإنما في الأفق الذي أصبح ملموساً بعده، فلقد انفتح الطريق فجأة أمام بحث مستقل في المحكي يعتمد على وحداته الصغرى ، وأصبح ذلك برهاناً ساطعاً على إمكانية استقلال علم الأدب ، ذلك الحلم الذي خامر الشكلانيين الروس في أوائل هذا القرن ، ولازال يشغل بال الإنشائيين المعاصرين)[١١].

وهكذا وبفضل أعمال بروب وجماعة الشكلانيين الروس ، أصبحت دراسة النصوص الحكائية (اللامتناهية infini) ، على حد تعبير بارث (R. Barthes)، نظراً لأن : (المحكي حاضر في كل الأزمنة ، وفي كل الأمكنة، وفي كل المجتمعات)[١٢]. لا تشكل عائقاً في وجه الدارسين نظراً لأن أمرها لا يخرج عن احتمالين اثنين :

__الأول :__ ينطلق من الرأي القائل بأن المحكي عبارة عن نقل لأحداث ووقائع لا يمكن الحديث عنه دون إرجاعه لعبقرية الراوي (Le conteur) الكاتب ، وهو رأي يسعى كما هو واضح لإعطاء تفسيرات أسطورية تقوم أساساً على اعتبار (صدفوي / aléatoire)[١٣] معقد جداً، بعيداً عن كل معيار علمي موضوعي .

__أما الثاني :__ فينطلق من الفرضية القائلة بأن كلَّ محكي إلا وله قواعد بنيوية مشتركة توحده بباقي القصص الأخرى ، بحيث لا أحد يمكنه صنع قصة دون الاعتماد على نسق ضمني من المكوِّنات والقواعد، وهو رأي وصفه بارث بكونه (تركيبي / combinatoire)[١٤] بسيط جداً بالمقارنة للسابق .

على أننا إذا كنا مقتنعين بوجاهة الاحتمال الأخير وعلميته ، فإن السؤال الذي يفرض نفسه في هذه الحالة ، يتعلق بأين ، وكيف ينبغي البحث عن هذه البنية أو القواعد المشتركة التي يمكن أن نرجع إليها كل هذا الركام الهائل واللامتناهي من النصوص الحكائية ؟. قد يبدو الجواب عن هذا السؤال للبعض سهلاً ، وقد يذهب البعض الآخر لما هو أبعد ، فيطعن في مشروعية طرحه من الأساس ، مادام متيقِّناً من أن البحث عن هذه البنية يجب أن ينطلق ، طبعاً، من داخل المحكي ذاته لا من خارجه ، غير أن المُجِيبَ في هذه الحالة ينسى ، أو يتناسى أننا أمام حكاية واحدة ، بقدر ما نواجه كمّاً لا حصر له من الحكايات ، فكيف

يمكننا ، والحالة هذه ، تجاوز هذا العائق ، والوصول بالتالي ، للبنية السردية المشتركة والموحّدة بين جميع هذه النصوص الحكائية المتناثرة هنا وهناك ، مكانياً وزمانياً ؟.

إن هذا التساؤل يدفعنا ، في العمق ، لممارسة عملية اختيار ، حاسمة وضرورية ، بين منهجين متناقضين لتجاوز هذا الإشكال :

الأول : استقرائي (La méthode inductive)(١٥) يستوجب التعامل مع جميع الحكايات ، الواحدة تلو الأخرى ، متناسياً أننا نتعامل مع متن ضخم من ناحية ، ومُتَنامٍ على مرِّ العصور من ناحية أخرى .

والثاني : إسقاطي (La méthod déductive)(١٦) ينطلق من نموذج بنيوي تقريبي مُسْبَق ، يَخْضَعُ بعد ذلك للتشذيب بهدف جعله مطابقاً لمجموع الحكايات الخاصة التي نواجهها، تماماً كما فعلت اللسانيات في دراستها للغات ، فأيهما نختار ؟ وبتعبير أصح ، أيهما أسعف إجرائياً من الآخر ؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لعل التعليق الذي أورده بارث (R. Barthes) ، بخصوص طموح دعاة المنهج الأول ، يُعْفينا من مسؤولية الإجابة عن هذا السؤال ، ويعكس ، في الوقت نفسه ، ضمنياً ، موقفنا من هذا الاختيار ، يقول : (فهم يطالبون ، بإقدام ، أن نُطبِّق على المحكي منهجاً استقرائياً محضاً ، وأن نبدأ بدراسة مجموع حكايات كلِّ نوع ، كلِّ حقبة ، وكلِّ مجتمع ، لننتقل بعد ذلك لرسم نموذج عام .

إن هذه النظرة وَهْمية على حُسْن نيَّتها، فاللسانيات ذاتها التي ليس عليها أن توثق سوى لثلاثة آلاف لغة فقط ، لم تصل لذلك ، وبحكمة اكتفت بأن تكون إسقاطية ، ومنذ ذلك اليوم تمكنت من تأسيس نفسها حقاً، وتقدمت بخطى عملاقة ، مُتَمكِّنة أيضاً من تصور حالات لم يتم اكتشافها ، فماذا يمكن القول عن التحليل السردي الذي يوجد في

مواجهة ملايين النصوص ؟ إنه محكوم ، بالقوة ، على اتباع المسطرة الإسقاطية ، ومُجْبر على تَصَوّر نموذج افتراضي للوصف أولاً، (يسميه اللسانيون الأمريكيون بـ – (نظرية / théorie –) ثم الانحدار بعد ذلك، شيئاً فشيئاً ، إنطلاقاً من هذا النموذج نحو الأصناف (les éspéces) التي تُماثله وتُخالفه في نفس الوقت ، فعلى مستوى هذه المُطابَقات وحدها ، وعبر هذه الانزياحات التي سَنُصادفها، نتمكّن إذن من إقامة أداة فريدة لوصف تَعَدُّدية الحكايات وتنوعها التاريخي ، الجغرافي ، والثقافي ، فلوَصف وتَصْنيف لانهائية الحكايات يجب ، إذن ، وَضْعُ نظرية (théorie) بالمعنى التداولي الذي أتَيْنَا على ذِكْره)[١٧].

وبذلك يتضح أن الخطوة الأولى التي يجب الانكباب على دراستها حسب بارث دائماً ، تتمثل في وضع الخطوط الرئيسية لهذا النموذج (النظرية) ذي الطابع المجرد ، قبل أي شيء آخر ، ولتسهيل هذه المهمة يقترح علينا نفس الباحث الاستعانة باللسانيات ، مادام بإمكانها تزويدنا بما يلزم من المصطلحات والمفاهيم الضرورية في الموضوع، نظراً للعلاقة المتينة التي تربطها بالأدب ، فكلاهما يتخذان ، كما هو معلوم ، من اللغة مادة وموضوعاً : (في الوضعية الراهنة للبحث يبدو معقولاً اتخاذ اللسانيات ذاتها كنموذج أساسي للتحليل البنيوي للحكاية)[١٨]. إلا أنه إذا كان من المُسلَّم به تقريباً ، أن دراسة المحكي يجب أن تقوم على أساس لساني ، نظراً للاعتبارات السالفة، فإن هناك مع ذلك عائقاً يحول دون تطبيق الباحث لهذا المبدأ ، يتمثل في الحدود القصوى الموضوعة للسانيات كعلم يختص بدراسة اللغة : (فمن المعروف أن اللسانيات تقف عند الجملة ، وهي آخر وحدة تُقَدِّر أن لها الحق في الاهتمام بها)[١٩]. وبذلك يصبح المحكي خارج نطاق اختصاصها ، مما يستوجب البحث عن لسانيات أخرى تدخل في اعتبارها ما أسقطته الأولى ، وتعنى بالتالي بدراسة الخطاب بشكل عام، بما فيه طبعاً الخطاب السردي موضوع حديثنا حالياً .

وهكذا ، فإذا كانت اللسانيات الجديدة المختصة بدراسة النص لم تُؤسس بعد ، فإنها توجد ، مع ذلك ، بشكل افتراضي ضمني على الأقل ، في وعي اللسانيين أنفسهم ، كفرع معرفي ينبغي إيجاده ، إن لم نقل ، إنه موجود بالقوة ، بحكم العلاقة المتينة القائمة بين الجملة والنص ، باعتبارهما معاً يتشكلان من اللغة ، صحيح إن النص والجملة توجد بينهما ، رغم ذلك ، اختلافات أساسية ، لعل أبسطها ما عبر عنه بارث نفسه حين قال : (بنيويا القصة مساهمة للجملة ، إلا أنها لا يمكن أن تختزل لمجموعة من الجمل)[٢٠]، وهو نفس الرأي تقريباً الذي أشار إليه الباحث السيميائي كريماس (Gréimas) في معرض مقارنته بين النص السردي والجملة ، في المقدمة الهامة التي وضعها لكتاب جوزيف كورتيس (J. Courtés) (مدخل للسيميائية السردية والخطابية) حيث قال : (الخطاب على عكس الجملة المعزولة يمتلك ذاكرة (une mémoire))[٢١].

إلا أن هذا مع ذلك ينبغي ألا يُنْسينا ما يمكن أن يُوجد بينهما من روابط وتَمَاثُلات ، تسمح للدارسين باتخاذ الجملة ، بمصطلحاتها ومفاهيمها وقواعدها التركيبية ، لبنة أساسية أولى في مشروع إقامة صرح اللسانيات الجديدة ، وبالتالي فتح آفاق واسعة لتحليل الخطاب ، خصوصاً ، ونحن نعلم ، أن هناك تنظيماً شكلياً واحداً يُؤَطر كلَّ الأنساق السيميائية على اختلاف أصنافها وأحجامها ، وهو ما يسمح بالافتراض : (بأن الخطاب يصبح - جملة - كبيرة ، حيث الوحدات لن تكون بالضرورة - جملاً - ، مثلما أن الجملة ، عن طريق تمايزات معينة ، تصبح خطاباً - صغيراً)[٢٢].

إنطلاقاً من هذه الفرضية - المشروعة - للعلاقة بين الجملة والخطاب من ناحية ، واعتباراً لما يجمع الخطاب والمحكي من ناحية أخرى، يمكننا استخلاص فرضية ثانية تقول بأن : " القصة جملة كبيرة "[٢٣]. مما سيسمح لنا بتمرير كلّ ما يتعلق بلسانيات الجملة -

الصغيرة – ، من مفاهيم وأدوات إجرائية ، للسانيات الجملة – الكبيرة – (النص / الخطاب) . وبذلك تُحَلُّ إشكالية إيجاد نحـــو (une grammaire) للمحكي ، على شاكلة ما هو موجود بالنسبة للجملة من جهة ، وتُوَطِّــدُ بالتالي ، علاقة الأدب بمادة اشتغاله (اللغة) من جهة أخرى ، وهذا مـــا حاول رولان بارت التأكيد عليه حين قال : (قد نجد بالفعل في المحكـــي ، بتضخيمات وتحويلات تناسب حجمه ، المستويات الأساسية للفعل ، مـــن أزمنة ، مظاهر ، صيغ ، وضمائر "[٢٤].

فماذا استفادت الدراسة السردية عامة ، والروائية خاصة ، من ارتباطها باللسانيات ؟

إن أول ما منحته اللسانيات للتحليل البنيوي للمحكي هو المفهوم الإجرائي الحاسم والأساسي القائل ، بأن أهم خطوة تُحَدِّدُ فهمنا لأي نسق (بنية)، كيفما كان ، هي معرفتنا بكيفية تنظيم عناصره . وتحديد نوعيــة العلاقات المُقامَة فيما بينها ، بدون ذلك لا يمكن ، بأي حال من الأحوال ، تفكيك أو استخراج معناه ، الأمر الذي يسمح لنا ، مبدئيــاً ، بتغييـر تصورنا المبسط للمحكي كتراكم جمل ، بتصور بنيوي شامل ومتكـامل ، يُحَدِّد المكونات ، ويَضْبط العلاقات ، اعتماداً علـــى المفهـــوم اللســاني المعروف بمستويات الوصف (Les niveaux de déscription) ، بحيث إنـــه إذا كانت الجملة ، مثلاً ، توصف لسانياً على مستويات متعددة (الصوتي – المعجمي – التركيبي والتداولي) تقيم فيما بينها ، ما يسميه بـــارت ، بعلاقة تراتبية (rapport hiérarchique). يتجلى ذلك ، بشكل واضح ، في كون المستويات السابقة للجملة ، بالرغم من أن كلاً منها يتوفـــر علـــى عناصره الخاصة التي تستوجب وصفاً خاصاً بها ، في استقلال تام عـــن باقي عناصر المستويات الأخرى ، فإنه لا يمكن ، مع ذلك ، لأي مستوى وحده بناء المعنى، فضْلاً عن كونه لا يكتسب معناه الخاص إلا مُدْمجاً في مستوى أعلى منه : (كل وحدة تنتمي لمستوى معين ، لا تكتسب معنى ،

إلا عندما تتمكن من الإندماج في مستوى أعلى : فـالفونيم رغم أنه موصوف في ذاته، فهو لا يعني شيئاً ، ولا يشارك في المعنى إلا مدمجاً في كلمة ، والكلمة نفسها يجب دَمْجُها في جملة ، إن نظرية المستويات ، كما أعلن عنها بنفنيست / Benvéniste، تمنح صنفين اثنين من العلاقات:

توزيعية (distributionnelles) : إذا كانت العلاقات مُتَمَوْضِعَة على نَفْس المستوى .

واندماجية (intégratives) : إذا كان التَّداخل من مستوى الآخر ، وينْتُج عن هذا أن العلاقات التوزيعية وحْدَها لا تكفي لإدراك المعنى ، فَلِلْقيام بتحليل بنيوي يجب ، إذن ، تَمْييزُ العديد من المستويات - الهيئات - ، ووضع هذه المستويات ضمن منظور تَرَاتُبِي اندماجي - (intégratoire))[٢٥].

وهي نفس القَناعة ، تقريباً ، التي انتهى إليها جُلُّ واضِعي نظرية السرد الغربيين ، على اختلاف مشاربهم ، وتنوع المصطلحات التي استعملوها للتعبير عنها ، كما سنرى ذلك لاحقاً .

وهكذا ، فإذا ما أخذنا تودوروف (Todorov) ، على سبيل المثال لا الحصر ، سنرى أنه يحدد مستويات دراسة المحكي في العناصر التالية: (أقترح الإشتغال على مستويين كبيرين اثنين قابلين بدورهما للتقسيم:

- الحكاية (L'histoire) : وتتكون من منطق للأعمال ، و - تركيب - للشخصيات .

- والخطاب (Le discours) : ويتضمن الأزمنة ، (المظاهر ، والصيغ المتعلقة بالحكي)[٢٦]. الأمر الذي يَدْفعنا ، مَبْدَئياً ، للقول بأن قراءة المحكي وفهمه ، لا تعني ، بأي حال من الأحوال ، الإنتقال من

كلمة لأخرى على المستوى الأفقي فقط ، وإنما هي ، بالإضافة لذلك ، انتقال عمودي من مستوى لآخر أيضاً .

وبالمناسبة تجدر الإشارة إلى أن مسألة التَّنْبيه لمستويات المحكي ليست من اكتشاف بارث أو تودوروف ، وإن كان لهما فضلُ إدخال بعض الدقّة والتوضيح عليها ، وإنّما هي من وَضْع الشكلانيين الروس ، في شخص تُومَاشُوفسكِي ، باعتباره أول من أثار انتباه الباحثين لضرورة التمييز داخل النص الحكائي بين عنصرين اثنين مختلفين ومتكاملين ، في نفس الوقت ، هما : المتن الحكائي والمبنى الحكائي (fable / sujet) . وهو ما يقابل التمييز اللساني الحالي في الكلام بين مستويين متباينين ومتداخلين هما : الملفوظ والتلفظ (énonciation énoncé) ، على أن ما يَدْعَم مصْدَاقية هذا التَّمييز في المحكي بين الحكاية والخطاب ، ما نراه ، في الغالب ، من إمكانيات لا حَصْرَ لها لتَبْليغ الحكاية الواحدة ، كموضوع للحكي ، بوسائل تعبيرية مختلفة ومتنوعة ، دون أن يؤثر ذلك في شيء على الحكاية / المادة التي تظل ، رغم ذلك ، محافظة ، في جميع الحالات ، على جوهرها : (فالقصة يمكن أن تُحْكَى بألف طريقة ، وبوسائل تقنية جد مختلفة ، وبمواد متنوعة ، فالمحكي ذاته يمكن أن يتخذ موضوع لوحة ، فيلم (...) أو أيضاً ، وكما هو الحال الآن ، موضوع رواية (...) وبكلمة واحدة ، التَّمَظْهُرَات يمكن أن تتَنَوَّع ، غَيْر أن المَحْكِي ماَ فَوْقَ اللّساني (translinguistique) يَظَلُّ منْطقياً سابقاً ، وله الْحَقّ في تَجَلِّيه الخاص)[٢٧] . وهو نفس الرأي الذي عَبَّر عَنْه كلود بريمون (C. Brémond) حين قال : (بنية القصة مستقلة عن التقنيات التي تتولى تَأْدِيتَها ، إذْ يَسْهل نَقْلها من واحدة لأخرى ، دون أن تَفْقد شيئاً من خصائصها الجوهرية)[٢٨] . وكيفما كان الأمر ، فإنه لابد من الإشارة لمسألة هامة وأساسية تتعلق بالطبيعة الإجرائية لهذا التَّصْنيف ، بحيث لا ينْبغي أن يُؤْخَذ على أساس كونه حقيقة فطية قائمة على

مستوى الواقع ، ذلك أنه ، وكما قال أحد المنظرين مؤكداً على العلاقة التلازمية بين هذين المستويين : (السرد والحكاية المُتَخَيَّلة كلاهما مفهومان متلازمان ، فلا قصة مُتَخَيَّلة بدون سَرْد ، ولا سرد بدون قصة مُتَخَيَّلة)(٢٩).

هوامش الدراسة

(١) ميخائيل باختين : الملحمة والرواية ، ترجمة : د . جمال شحيد ، سلسلة كتاب الفكر العربي ، ع: ٣ ، معهد الإنماء العربي ، الطبعة الأولى ١٩٨٢ ، ص : ٢٠ .

(2) B. Valette : ésthétique du roman modérne, éd : Nathan p: 8.

(3) V. Valette : Op, cit, p : 7.

(4) Michel. Raimond : La Roman, armand colin, p : 19.

(٥) رونيه ويليك ، وأوستين وارين : نظرية الأدب ، ترجمة : محيي الدين صبحي ، مراجعة : د . حسام الخطيب ، المؤسسة العربية للدراسات والطبع ، الطبعة الثانية ، ١٩٨١ ، ص : ٢٤٤ .

(6) B. Valette : Op, Cit, P : 5.

http://Archivebeta.Sakhrit.com

(٧) الشكلانيون الروس : نظرية المنهج الشكلي ، ترجمة : إبراهيم الخطيب ، مؤسسة الأبحاث العربية، الطبعة الأولى ، ١٩٨٢ ، ص : ٣٥ .

(٨) الشكلانيون الروس ، مرجع مذكور ، ص : ٣٥ .

(٩) رونيه ويليك ، وأوستين وارين ، مرجع مذكور ، ص : ١٤٤ .

(10) R. Fayolle : La critique ; éd : armand colin, 1978, p : 206

١١) إبراهيم الخطيب، مقدمة ترجمة كتاب ، فلاديمير بروب ، مورفولوجية الخرافة ، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ، ١٩٨٦ ، ص : ١١ .

(12) R. Barthes : introduction a l'analyse structurale des récits, in l'analyse structurale du récit, éd, : Seuil, coll : points , 1981, p : 7.

(13) R. Barthes : in, Op, Cit, p : 8.

(14) R. Barthes : in, Op, Cit, 1981, p : 8.

(15) R. Barthes : in, Op, Cit, 1981, p : 8.

(16) R. Barthes : in, Op, Cit, 1981, p : 8.

(17) R. Barthes : in, Op, Cit, 1981, p : 8.

(18) R. Barthes : in, Op, Cit, 1981, p : 8/9.

(19) R. Barthes : in, Op, Cit, 1981, p : 9.

(20) R. Barthes : in, Op, Cit, 1981, p : 10.

(21) Greimas : préface de : introduction à la sémiotique narrative et discursive, éd : Hachette université , 1976, p : 19.

(22) R. Barthes : in, Op, Cit, 1981, p : 9.

(23) R. Barthes : in, Op, Cit, 1981, p : 10.

(24) R. Barthes : in, Op, Cit, 1981, p : 10.

(25) R. Barthes : in, Op, Cit, 1981, p : 11.

(26) R. Barthes : in, Op, Cit, 1981, p : 11.

•) للمزيد من التوسع بخصوص هذه المسألة يمكن الرجوع لكتاب ، الشكلانيين الروس ، نظرية المنهج الشكلي ، ترجمة : إبراهيم الخطيب .

(27) Jean François Halté - André petitjean : pratique du récit, C. E. D. I. C. textes, et non textes 1977, p : 116 /117.

٢٨) جان ريكاردو : قضايا الرواية الجديدة ، ترجمة : صباح جهيم ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، ص : ١٢١ .

ARCHIVE

(29) J. François Halté - A. Petitjean : Op, Cit, 1977, p : 89.

http://Archivebeta.Sakhrit.com





حسين عيد

الفصل الأول : تجربة الاغتراب في حياة أربعة كتاب

(١) يحيى مختار :

هو من مواليد عام ١٩٣٦ بمصر، أصدر مجموعته الأولى " عروس النيل[١] (١٩٩٢)، التي نالت جائزة الدولة التشجيعية للقصة القصيرة عام ١٩٩٣ - ثم أصدر روايته الأولى مع عدد من القصص القصيرة في مجموعة " ماء الحياة "[٢] (١٩٩٢)، كما أصدر مجموعته القصصية الثالثة " كويلا "[٣] (١٩٩٧).

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

وُلد يحيى مختار في قرية " الجنينة والشباك " إحدى قرى النوبة القديمة التي يرجع تاريخها المذكور في الآثار المصرية القديمة إلى أيام الأسرة الرابعة[٤]، ويعتبر النيل هو منميها ، لأن النوبيين كانوا " يسكنون المنطقة الممتدة من الجندل الأول، حيث كنا نصل إليها بعد أن نهبط من القطار عند نهاية مسيرة في أسوان، لنبدأ رحلتنا النهرية فنقطع مسافة ١٤٥ كم في المنطقة الكنزية فنمرّ بدابوت ودهميت وامبركاب وكلابشة وأبو هور ومرواو ومارية وجرف حسين وقرشه وقشتمنه والدكة والعلاقي وقورتة والمحرقة والسيالة والمضيق ، ثم ندخل المنطقة العربية العقيلية لمسافة ٤٠ كم فنمر بالسبوع ووادي العرب وشاترمه والمالكي والسنقاري وكورسكو .. ثم نوغل في منطقة القسم (أو الفاديدحا إذا سمينا المنطقة الكنزية متوكين) لمسافة ١٢٥ كم نمر أثناءها بجزء من كورسكو وأرمنا وأبو حنظل والريقة والديوان والدر

وتنقالة وتوماس وعافية وأبزيم وغيبة والجنينة والشباك ومصمص وتوشكى وارمناو وفريق وبلانة وقسطل إلى أدنان .. ثم النوبة السودانية التي تشمل حلفا وسكوت والمحس ودنقلة "(٥).

أما وسائل المواصلات ، فـ " كانت سفينة البوسطة وسيلة المواصلات النهرية لهذه المنطقة بين السودان ومصر، وكان ذلك الخط الملاحي تابعاً لسكك حديد السودان .. هذا عدا الانتقال بالقوارب والسفن نهراً أو بالحمير براً .."(٦).

أما من ناحية المناخ ، فتعتبر " النوبة نادرة الأمطار وتسودها الرياح الشمالية معظم العام لاسيما في الصيف مما يساعد المراكب الشراعية في السفر إلى الجنوب .. وهي دافئة شديدة الحرارة صيفاً"(٧).

أما طبيعة المجتمع النوبي القديم ، فهو " مجتمع شبه رعوي ينتقل نحو الزراعة ويعتمد في اقتصادياته على التجارة والترانزيت للسلع المتبادلة بين مصر والسودان .. في عصر كان الرق فيه قاعدة سلعية عالمية وعملة ذات إقبال عام "(٨).

(١ – ١) إغتراب داخلي :

إذن ، مجتمع النوبة يعتبر ذا طبيعة خاصة ، فهو أقرب إلى المجتمع (القبلي) القديم ، الذي استطاع أن (يحافظ) على استمرارية نمط الحياة به كما هي منذ عصر قدماء المصريين حتى العصر الحديث ، حتى وقعت المأساة التي أودت به إلى الاندثار، وبأهله إلى التشتت والتهجير الإجباري . وقد أوضح أديب نوبي آخر ، هو حجاج حسن أدول مأساة النوبة ، بقوله إن النوبة ضحّت "جميعها بأرضها مراراً وتكراراً لتتحول هذه الأرض إلى خزان مياه للبلاد كلها ، خزان تتسع التضحيات باتساعه

منذ بنائه عام ١٩٠٢ – يقصد خزان أسوان – ثم تعليته الأولى والثانية في عامي ١٩١٢ ، ١٩٣٣ على التوالي ، إلى أن كان الغرق الكامل سنة ١٩٦٤ ببناء السد العالي "[٩]، وكان قد تقرر في الوقت نفسه " أن تنتهي وزارة الإسكان من عمليات بناء المساكن لتهجير أهالي النوبة في منطقتي كوم أمبو وإسنا في شهر يوليو ١٩٦٣ ، ثم يبدأ التهجير حتى يونيو ١٩٦٤ "[١٠].

هناك ، وسط ذلك العالم النوبي القديم عاش يحيى مختار سنوات طفولته ، وتشرب – أيضاً بطقوسه وعاداته وتقاليد الحياة فيه . كما ترسبت في أعماقه المخاطر التي تعرض لها موطنه سواء ما سمعه من الآخرين أو ما شاهده بنفسه حول تعديات النهر على شريط أراضي النوبة الممتدة على ضفافه ، أثناء الدميرة (الفيضان) أو أثناء بناء خزان أسوان أو خلال تعليته الأولى والثانية .

وقد أثر ذلك الخطر بالسلب على مساحة الأراضي المزروعة ، وضيق على الأهالي ظروف المعيشة ، مما دفع العديد من رجال النوبة إلى الرحيل والهجرة شمالاً بحثاً عن عمل أو ظروف معيشية أفضل . وهو ما حدث مع أسرة يحيى مختار ، حين هاجر الأب للعمل في حي العرب بالمعادي جنوب القاهرة ، ثم لحق به يحيى مع والدته عام ١٩٤٣ . ويقول يحيى مختار ، عن تلك الفترة : " جئت حي العرب ولم أكن أعرف كلمة واحدة عربية .. " بربري طازة " كما كانوا ينادون كل نوبي وافد حديثاً .. غربة لغة ومكان هذا هو بر مصر ، عالم غريب مختلف تماماً عما ألفته ، مغاير لما عشته : ضجيج وزحام ، عمائر شاهقة ، وسيارات مسرعة ، وعربات (ترام) وكارو ودراجات .. دنيا مفزعة ومخيفة أسقطت في هوة من التوجس والخوف والوحدة .. أي حصار كان ؟! كان الأمر بمثابة زلزال "[١١].

وفي هذه الأجواء أمضى يحيى مختار فترة صباه وبدء شبابه ،

ملتحقاً بالمدارس الابتدائية ثم الاعدادية ثم الثانوية حتى دخل إلى قسم الصحافة بجامعة القاهرة عام ١٩٥٦ .

هنا ، لابد من وقفة ، فرغم أن يحيى مختار (أجبر) على الارتحال والهجرة من موطنه القديم ، ليعيش في مجتمع (المدينة) الجديد، ورغم أنه ارتحال داخل المجتمع المصري الكبير الواحد ، إلا أنه ظل متمسكاً بمجتمع طفولته القديم ، ولعله كان يشبع بعضاً من حنينه إليه بزيارات متقطعة مع الأهل إليه ، أو بما يسمعه من حكايات الأهل والأقارب القادمين من هناك .. كان عالم النوبة القديم مازال (موجوداً) قائماً هناك ، في الجنوب، يمتلك إمكانية زيارته أو الرجوع إليه في أية لحظة !

وربما لن نتجاوز الحقيقة كثيراً ، إذا قلنا أن ما ضاعف من (اغتراب) يحيى مختار في القاهرة ، أنه ظل وفياً إلى عالم طفولته القديم، الذي يحمله بين حناياه أنى ذهب ، يشده إليه رباط لا ينفصم ، بل لعل ظروف معيشتهم الصعبة ، وتوزعه بين عالمين (عالم أحبه وأبعد عنه، وعالم آخر مختلف أجبر علىالحياة فيه) كانت أحد أسباب انتمائه إلى إحدى خلايا (اليسار) في ذلك الوقت ؛ بحثاً عن أجوبة لأسئلة تضنيه!

أما (خصوصية) المجتمع النوبي القديم ، فهي ترجع أساساً إلى موقعه المنعزل ، والذي بدا أثره حين " أرغمت البيئة الطبيعية والصحارى المحيطة بها شرقاً وغرباً بعض المهاجرين والغزاة على الاستقرار فيها على الرغم من الظروف البيئية والجغرافية البالغة الصعوبة وضيق الرقعة الزراعية "[١٢]، لذلك " فإنه بالرغم من هذه الغزوات والهجرات ، فقد ظل النوبيون في تاريخهم الطويل متمسكين بثقافاتهم وبلغتهم الخاصة "[١٣]، حتى يمكن أن يطلق على مجتمع

النوبة أنه (قبيلة) كبيرة ، فهي " مجموعة متماسكة اجتماعياً وسياسياً ، تنتسب، بصورة فعلية أو مفترضة ، إلى سلف عام واحد ، وتمتاز علـى مثيلاتها بحضارة متجانسة، وتنظيم اجتماعي خاص بها ، وتقطن إقليمـاً معيناً تدعى عائديته لها . وتتكلم لغة ، أو لهجة خاصة بها . وقد تكـون للقبيلة سلطة سياسية مركزية ، وقد ، كما هو الحـال فـي (المجتمـع الانقسامي) ، لا تكون . والقبيلة تتزاوج ، في الأغلب ، داخليـاً . وقـد تنقسم ، إذا كانت كبيرة ، إلى عشائر ، تعيش سـوية ، أو فـي أقـاليم مختلفة ، وترتبط في الحالتين ، إضافة إلى روابـط القرابـة ، بروابـط اجتماعية واقتصادية ، ويحس أفرادها بروح الجماعة ، وتكون لهم نظرة موحدة للعالم الخارجي "(١٤)

(٢) يحيى حقي :

يعتبر يحيى حقي (١٩٠٥ - ١٩٩٢) من كبار المبدعيـن فـي العالم العربي ، فقد شغل مكاناً متميزاً على الساحة الثقافية ، رغـم قلـة عدد مؤلفاته الابداعية ، وهي " قنديل أم هاشم "(١٥) (١٩٤٥)، " دمـاء وطين"(١٦)، (١٩٤٥)، " أم العواجز "(١٧) (١٩٥٥)، " صـح النـوم "(١٨) (١٩٥٩)، " عنتر وجولييت "(١٩) (١٩٦٠)، و" الفـراش الشـاغر "(٢٠) (١٩٨٦) . أما كتبه في مجال النقد وغيره فقد بلغت اثنتيـن وعشـرين كتاباً(٢١).

أما يحيى حقي ، فقد أشار إلى جذوره التركية ، حين قال " فـي أوائل القرن التاسع قدم إلى مصر من مسلمي المورة شاب اسمه إبراهيم حقي ، كانت خالته - الست حفيظـة - خـازندارة قصـور الخديـوي إسماعيل ، وبواسطتها عين قريبها الوافد في خدمة الحكومة المصرية" ، " وقد رزق إبراهيم حقي بثلاثة أبناء هم : محمـد ، ومحمـود طـاهر ،

وكامل ، واستطاع أن يقتني حوالي مائة فدان "، " التحق ابنه الأكبر محمد – وهو أبي – بالأزهر عدة سنوات ، ثم انتقل للدراسة بمدرسة فرنسية، ولكنه لم يصبر حتى يتم تعليمه وآثر الالتحاق بوظيفة بوزارة الأوقاف ، وإن ظل مشغوفاً بالقراءة ، مغرماً بحفظ روائع الأدب القديم"[٢٢].

وعن نشأته كتب يحيى حقي أن أباه تزوج من " سيده " وهي من أصل تركي أيضاً ، " وأثمر هذا الزواج عدداً كبيراً من الأبناء : إبراهيم ، واسماعيل ، ويحيى ، وزكريا، وموسى ، وفاطمة ، وحمزة ، وصالح ومريم "، " كنت أنا الابن الثالث بين إخوتي.. ولدت في ٧ يناير ١٩٠٥ بحارة الميضة وراء .. السيدة زينب في بيت ضئيل من أملاك وزارة الأوقاف . ورغم أننا غادرنا حي السيدة وأنا لاأزال طفلاً صغيراً ، فهيهات أن أنسى تأثيره على حياتي وتكويني النفسي والفني ، فمازلت إلى اليوم أعيش مع الست ما شاء الله " بائعة الطعمية "، والأسطى حسن حلاق الحي ، وبائع الدقة .. ومع جموع الشحاذين والدراويش الملتفين حول ... " الست "[٢٣].

ARCHIVE http://archive.sakhrit.com

وقد بدأ يحيى حقي تعليمه في كتاب السيدة زينب ، ثم التحق بمدرسة أم عباس الابتدائية ، التي ظل بها خمس سنوات ، حتى نال شهادة الابتدائية عام ١٩١٧ ، والتحق بالمدرسة الإلهامية الثانوية ، فحصل على الكفاءة ، ثم انتقل إلى المدرسة السعيدية فالخديوية ، ليحصل على البكالوريا عام ١٩٢١ ، ثم التحق بمدرسة الحقوق العليا (كلية الحقوق) ، وتخرج منها عام ١٩٢٥ ، حيث قضى فترة التمرين بنيابة الخليفة ، ثم عمل محامياً بالأسكندرية ودمنهور لفترة قصيرة ، حتى عيّن معاوناً للإدارة بمركز منفلوط بالصعيد في أول يناير ١٩٢٧[٢٤].

(٢ – ١) اغتراب داخلي :

عرف يحيى حقي طعم الاغتراب طفلاً صغيراً ، حين غادر مع أسرته موطن النشأة الأولى (حي السيدة زينب) ، ورغم إنه لم يستفض في شرح تفاصيل هذا الانتقال ، إلاّ أننا نفهم ممّا يلي ذلك ، أنه انتقال بمعنى تغيير السكن من جوار السيدة مباشرة ، إلى مسكن قريب من ذات الحي ، وما يدلل على ذلك التحاقه بمدرسة ابتدائية ثم ثانوية (مدرسة أم عباس ثم الإلهامية) يقعان في نطاق حي السيدة زينب ، وإن كانت السعيدية الثانوية تقع في حي الجيزة ، وهو حي بعيد نسبياً عن حي السيدة زينب ، وهو ما قد يعني أن انتقالاً آخر في السكن قد حدث وهو مازال في المرحلة الثانوية . المهم أن ارتباطاً بحي النشأة قد توطّد في وجدانه ، وظلّ ملازماً له في سنوات عمره التالية !

إذن ، عرف يحيى حقي نوعين مختلفين من الاغتراب الداخلي ، أحدهما اغتراب محدود ، بتغيير السكن من حي إلى حي آخر قريب ، ونوعاً آخر استدعته ظروف عمله بعد تخرجه من كلية الحقوق ، وفيه تم الارتحال من القاهرة إلى محافظات أخرى داخل مصر بالسفر ، وإن استمر لفترة إلى كل من الاسكندرية والبحيرة (لم يحددها ولم يركز عليها في سيرته الذاتية ، ربّما لقربها من القاهرة بما يتيح إمكانية العودة في أي وقت يشاء ، حيث تستغرق رحلة القطار ساعتين إلى البحيرة ، وساعتين ونصف تقريباً إلى الأسكندرية).

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويبقى ارتحاله للعمل في منفلوط بمديرية أسيوط ، التي تقع في صعيد مصر (الجوّاني) اعتباراً من أول يناير ١٩٢٧ ، وهو الذي استمر لمدة سنتين ، أقام فيهما هناك إقامة دائمة ، حيث اغترب فعلاً اغتراباً مادياً داخلياً لكنه كان متقبلاً منفتحاً على التجربة ، وانظر إلى كلماته عن سنتي منفلوط " حيث قضيت أهم سنتين في حياتي على الإطلاق . أتيح

لي خلالها أن أعرف بلادي وأهلها وأخالط الفلاحين عن قرب، وأعيش في الحقول بين نباتها وحقولها ، وآكل بصلها وسريسها ، بل لقد وجدت فيها سعادتي عندما أصبح الحمار يزاملني طوال النهار "[٢٥].

(٢ - ٢) اغتراب خارجي :

في عام ١٩٢٩ ، في منفولط ، بدأت أولى خطوات التحوّل الذي سيحدث انقلاباً في حياة يحيى حقي ، وذلك حين قرأ إعلاناً لوزارة الخارجية بأنه ستعقد مسابقة تعين الفائزين فيها بوظائف أمناء المحفوظات في القنصليات والمفوضيات ونجح في المسابقة ، وصدر الأمر بتعيينه أميناً لمحفوظات القنصلية المصرية بجدة ، هكذا بدأت رحلة اغتراب خارجي طويلة استمرت ستة وعشرين عاماً ، وكانت كالتالي :

- بين عامي ٢٩ - ١٩٣٠ (سنتان) بجدة بالمملكة العربية السعودية .
- بين عامي ٣٠ - ١٩٣٤ (أربع سنوات) في استانبول بتركيا .
- بين عامي ٣٤ - ١٩٣٩ (خمس سنوات) في روما بإيطاليا .
- بين عامي ٣٩ - ١٩٤٩ (عشر سنوات) عودة إلى مصر حيث تزوج، وتقلب بين عدد من وظائف وزارة الخارجية .
- بين عامي ٤٩ - ١٩٥٢ (ثلاث سنوات) سكرتير أول للسفارة المصرية بباريس .
- بين عامي ٥٢ - ١٩٥٤ (سنتان) مستشاراً للسفارة المصرية بأنقرة .
- بين عامي ٥٤ - ١٩٥٥ (سنة) وزيراً مفوضاً لمصر في ليبيا .

ثم استقر في مصر ، وشغل عدداً من الوظائف (الثقافية)، حتى نال جائزة الدولة التقديرية في الآداب عام ١٩٦٩[٢٦].

(٣) ميلان كونديرا :

ولد ميلان كونديرا في تشيكوسلوفاكيا عام ١٩٢٩ . درس الموسيقى ، ومارس العديد من الأعمال ، منها عزف البوق في فرقة موسيقى الجاز ، ثم عمل أستاذاً في معهد الدراسات السينمائية ببراغ ، بدأ إبداعه شعراً ، حيث أصدر أول مجموعة شعرية " الإنسان حديقة فسيحة " (١٩٥٣) "[٢٧] مايو الأخير " (١٩٥٥) ، و" منولوجات "[٢٨] (١٩٥٧) ، ثم نشر عدداً من القصص القصيرة صدرت بعد ذلك في كتاب " غراميات مرحة "[٢٩] (١٩٦١)، ثم مسرحية من فصل واحد " أصحاب المفاتيح " (١٩٦٢)، ثم رواية " المزاح " (١٩٦٨)، وتوالت رواياته : "فالس الوداع" (١٩٧٦) ، " الحياة هي في مكان آخر "[٣٠] (١٩٧٩)، "كتاب الضحك والنسيان "[٣١] (١٩٧٩) " كائن لا تحتمل خفته "[٣٢] (١٩٨٤) ، " الخلود "[٣٣] (١٩٩١)، " البطء " (١٩٩٦)، ومسرحية "جاك وسيده "، إضافة إلى كتاب " فن الرواية "[٣٤] (١٩٨٦).

(٣ - ١) اغتراب عن المجتمع :

هنا ، مع ميلان كونديرا اغتراب ، بدأ أولاً (معنوياً) ، في داخل موطنه الأصلي تشيكوسلوفاكيا حين (اغترب عن المجتمع)، الذي كان يرزح تحت سطوة الحزب الشيوعي ، والرأي الواحد ، ولم يعجبه ما يستشري في المجتمع من فساد ؛ لذلك " اختلف كونديرا كثيراً مع الحزب الشيوعي التشيكي الذي كان ينتمي إليه ، وتعاطف مع " ربيع براغ " وحركة " دوبتشيك " الإصلاحية في سنة ١٩٦٨ والتي قمعت بدخول الجيش السوفيتي إلى تشيكوسلوفاكيا في ذلك العام . وبعد الغزو طرد

كونديرا من وظيفته في معهد السينما التابع لأكاديمية الموسيقى والفنون في براغ "(٣٥).

(٣ - ٢) اغتراب عن الذات :

ولعل ميلان كونديرا في ذلك المناخ ، قد افتقد الشعور بالذات ، لأنه لم يستطع أن يعايشها ككيان متفرد تحت قهر النظام المتسلط ، الذي يرغب أن تتناغم كل الأصوات مع صوت السلطة ، ومن يشذ عن هذا الاجماع يعتبر خارجاً ويجب طرده خارج الفردوس الشيوعي، وبذلك لم يتح هذا المجتمع لذات كونديرا أن تتفتح ، ولطاقاته أن تنطلق فظل يصارع ويعاني .


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(٣ - ٣) اغتراب خارجي :

حين بلغ اضطهاد كونديرا ذروته ، بطرده من وظيفته في معهد الموسيقى ، عاش منفياً داخل وطنه ، فكان ، منطقياً أن يفكر في الهجرة، وأن يحاول مع السلطات في بلده ، حتى سمحت له السلطات بمغادرة البلاد مع زوجته ، في عام ١٩٧٥ ، ليعمل أستاذاً في جامعة رين الفرنسية ، ثم في جامعة باريس(٣٦)، لذلك كان عام ١٩٧٥ عاماً (فارقاً) في حياة ميلان كونديرا ، لأنه بداية (اغترابه الخارجي) عن موطنه ، في باريس . وهو عام فارق ، لأنه يمثل انتقالاً كبيراً بين مجتمعين مختلفين : أحدهما مغلق ، أحادي الاتجاه ، يدين بنظام شيوعي متعصب ، لا يسمح بوجود الرأي الآخر. والثاني مجتمع حر ، مفتوح ، متعدد الاتجاهات ، يدين بالنظام الرأسمالي الحر ، يعترف بالآخر ويقبل الجدل معه .

وعلى المستوى الشخصي ، كان عاماً فارقاً ؛ لأنه مثل انتقالة خطيرة بين واقعين متقابلين ، أحدهما واقع ضاغط قاهر للذات ، معطل للمواهب ، يقف حجر عثرة أمام تدفق الإمكانات الفردية ، والواقع الثاني، واقع مفتوح ، يحترم خصوصية الذات ، ويتيح أمامها السبل للتفتح والازدهار . ومن ناحية الفن أيضاً ، كانت السلطة الحاكمة في وطنه الأصلي تمجد الفن (الملتزم) ، وتراه أداة من أدوات توكيد النظام ، أما الواقع الثاني فكان منفتحاً على مختلف التيارات الفنية ، دون كوابح، وبغير حدود !

(٤) كوبو آبي :

ولد في ٧ مارس ١٩٢٤ في (طوكيو) ، ولم يكن آبي قد أكمل عاماً ، حين عادت أسرته إلى موكدن بمنشوريا بالصين ، حيث كان أبوه يعمل ضمن هيئة التدريس بكلية الطب [٣٧] ، وظل يعيش هناك حتى بلغ السابعة عشرة ، ثم (عاد) إلى اليابان ، والتحق بجامعة طوكيو الامبراطورية ، ليدرس الطب ويصبح طبيباً كأبيه ، وتخرج فعلاً عام ١٩٤٨ ، بعد أن حصل على بكالوريوس الطب ، وحين مات والده قرّر كما ، كان قد صمم من قبل ، على متابعة حياته كأديب بدلاً من طبيب [٣٨] . وفي عام ١٩٤٩ أصدر كتابه الأول " لافتة في نهاية الطريق"، ثم رواية " جريمة السيد س. كاروما " (١٩٥٢)، التي فازت بأهم جائزة أدبية في اليابان ، وهي جائزة أكوتاجاوا . وفي عام ١٩٦٢ ، فازت روايته " امرأة في الرمال " بجائزة يوميوري ، وسرعان ما نقل هذا الانجاز الروائي إلى الشاشة الفضية، في عمل بديع من إخراج المخرج الياباني هيروشي ، قدّر له أن يفوز بجائزة لجنة التحكيم الخاصة في مهرجان كان [٣٩] ، ثم توالت أعماله : رواية " الوجه الآخر " (١٩٦٦) ،

ومسرحية " الأصدقاء " (١٩٦٧) . وفي نفس العام فاز بجائزة اليونسكو لأهم مؤلف أجنبي[٤٠] ثم نشر رواية " الخريطة الممزقة " (١٩٦٧) ، ورواية " رجل الصندوق " (١٩٧٣) .

" وإلى جوار إسهامات كوبو آبي في عالم الرواية ، قدم العديد من الأعمال المسرحية، حيث شكّل فرقة مسرحية خاصة ، أعدّ لها على مدار سنوات طويلة عدة مسرحيات كل عام ، وقد قام في عام ١٩٧٩ بجولة مع فرقته المسرحية في الولايات المتحدة ، قدم خلالها عروضاً في عدد من المدن الكبرى ، ساهمت في إلقاء الضوء على هذا الجانب من إبداعاته الفنية "[٤١].

وقد نال كوبو آبي شهرة عريضة داخل اليابان وخارجها ، وترجمت أعماله إلى معظم لغات العالم ، حتى أن يوكيو ميشيما علّق " في إحدى المرات ، بشيء من الحسد والخشية ، قائلاً : إن من الصعب أن نجد كاتباً آخر في الألف سنة الأخيرة من تاريخ الرواية اليابانية ، استطاع أن يخفف كما خفف كوبو من " رطوبتها العالية التقليدية "[٤٢].

(٤ - ١) اغتراب خارجي :

أوضح كوبو آبي طبيعة ظروف (اغترابه) حين كتب في سيرته الذاتية القصيرة ، التي كتبها عام ١٩٦٦ : " ولدت في طوكيو ونشأت في منشوريا ، وأصل عائلتي في هوكايدو ، حيث عشت بضع سنين . بالاختصار كان مولدي ومكان نشأتي ومكان أصل عائلتي ثلاث نقاط مختلفة على الخريطة "[٤٣].

هنا ثلاث نقاط متباينة ، متباعدة ، نقطة المولد (طوكيو) ، نقطة النشأة (منشوريا بالصين) ، نقطة أصل العائلة (هوكايدو - في جزيرة أخرى من اليابان) .

لقد ولد كوبو آبي في طوكيو عام ١٩٢٤ ، ولعله ارتحل بعد المولد مباشرة إلى منشوريا بالصين ، بحكم عمل الأب . أي أنه قضى طفولته وسنوات نشأته الأولى (مغترباً) في بلد أجنبي له لغة مختلفة وثقافة مغايرة . بمعنى آخر ، هو وضع (معكوس) لما تجري به الأمور عادة ؛ لأن المعتاد أن يولد الفرد في مكان ما وينشأ فيه - وتمتد جذوره فيه - لكن كوبو آبي نشأ وترعرع في الغربة شاعراً أنه لا ينتمي إلى ذلك المكان ، وربّما زار موطن أصل عائلته في هوكايدو ، وقضى به عدة سنوات ، لكن لأن جذوره لم تمتد في طوكيو حيث وُلد ، ولم تمتد إلى مكان آخر يرتبط به بحكم أواصر الدم . لذا لم يكن شعور الانتماء متجذّراً لديه ، بل ربّما كانت تراوده أصداء مشاعر بالحنين إلى هذين المكانين ، بحكم ما توارثه البشر من مشاعر حولهما !

(٤ - ٢) اغتراب عن المجتمع :

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تجربة فريدة ، معكوسة ، عاشها كوبو آبي طفلاً ، فتنامى وعيه معمّقاً (الانفصال) ، وعدم الانتماء ، وانظر إليه ، وهو يستطرد في نفس سيرته الذاتية القصيرة ، التي كتبها عام ١٩٦٦ ، موضحاً أولى نتائج تلك التجربة " ومن الصعب علي بفضل ذلك أن أكتب قائمة مختصرة بالتواريخ الهامة في حياتي "[٤٤]؛ لأن هذا يستدعي ثباتاً واستقراراً ، في الوقت الذي كان يعاني قلقاً وتوتراً بحكم حياته الجديدة منفصلاً عن أي جذور تربطه بالوطن الأم .

ثم يستطرد في نفس سيرته الذاتية ، موضحاً النتيجة الثانية المترتبة على تجربته الخاصة " المهم أني رجل ليس لي موطن. هذا ما يمكنني أن أقر به "[٤٥].. لقد كانت تجربة طفولته ، في الوضع المعكوس، أي نشأته في موطن غريب تماماً ، تجربة عذاب ومعاناة

مستمرة ، وصراع دائب بين نوعين من المشاعر : أصداء مشاعر حنين للوطن - لم يعشها - تطارده ، ومعاناة معايشة واقع غريب لم يألفه ، ولعله روّض نفسه - خلال حياته في منشوريا - على التغلب على مشاعر الحنين تلك ، التي تشده إلى موطن قديم لم يعايشه ، محاولاً التأقلم مع الواقع الجديد الذي يعيشه ، حتى توصل إلى قناعة أنزلت السكينة في قلبه ، وهي أنه " ليس له وطن ". من هنا نستطيع أن نفهم ما قاله بعد ذلك مباشرة : " قد يكون مرجع إحساسي بالهلع من فكرة المواطن ، الذي يسري في عواطفي إلى خلفيتي . إذا يضايقني أي شيء، يستمد قيمته من أنه ثابت "[٤٦].. هنا يتبدى الشعور بالمواطنة كشبح يطارده ، يصيبه بالهلع (إذا عدنا إلى فعل هلع نجده جزع جزعاً شديداً ، وجزع أي لم يصبر على ما نزل به) ، ثم يحاول أن يرجع هذا الإحساس إلى شعور عام . رافض لكل ما يستمد حكمه من ثباته واستقراره. وعدم قابليته للجدل ، حتى وصل به الأمر - في النهاية - إلى أن يرى نفسه " إنساناً يعيش حياة مدنية عصرية ويرفض أن يستغرقه الحنين للماضي ، ذلك الحنين الملتهب العواطف حتى درجة المرض "[٤٧].

(٤ - ٣) اغتراب عن الذات :

تجربة فريدة ، أثمرت نتاجاً جديداً ، يقبل صاحبها علىالانفتاح على حياة مدنية عصرية ، رافضاً أن يشده الحنين إلى الماضي ، الذي - يراه - يقترب من المرض . وانظر إلى انعكاس هذه القناعة في تعبير أندرو هورفات المترجم الأمريكي لأعمال كوبو آبي: " لن أنسى تجربتي كمترجم " لآبي " حين كان يتحدث إلى مخرج أمريكي شاب كان يريد أن يحول إحدى رواياته إلى فيلم سينمائي يصوره في اليابان . طلب آبي من

المخرج أن يحاول تصوير الفيلم في أي بلد يمكن أن يحصل فيه بسرعة على اعتماد مالي وممثلين ممتازين .

كان واضحاً أن المخرج الشاب لم يفهم ما يومىء إليه ، لأنه لم يتصور مناظر الفيلم إلا في بلد كتبت فيه الرواية . وأخيراً أقنع " آبي " المخرج أن الرواية عن البحر والأرض والناس الذين عليهم أن يتأقلموا مع بيئة جديدة ، وأنه لا فرق في أن يكون مسرح الأحداث في طوكيو أو لندن أو سان فرانسسكو "(٤٨).

(٥) بلورة الموقف :

هنا ، أربعة كتاب من بقاع متباعدة (مصر ، تشيكوسلوفاكيا ، واليابان)، تختلف تواريخ ميلادهم وأعمارهم (يحيى مختار ١٩٣٦ –..، يحيى حقي : ١٩٠٥ – ١٩٩٢ ، ميلان كونديرا : ١٩٢٩ – .. ، وكوبو آبي : ١٩٢٤ – ..) .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويمكن أن تتبلور الجوانب المختلفة لتجربة اغترابهم ، كما يلي:

أولاً : اغتراب داخلي :

وهو ما يعبر عنه بأنه ارتحال أو انتقال أو سفر من مكان إلى مكان يعقبه استقرار لفترة داخل الوطن نفسه ، قد تقصر فيه المسافة ، حين يكون الانتقال من سكن في حي إلى سكن في حي آخر (يحيى حقي)، أو قد تطول المسافة ، ليصبح الارتحال من محافظة إلى محافظة أخرى (يحيى مختار، جبراً ، من قرية الجنينة والشباك بالنوبة إلى حي المعادي بالقاهرة وكان اغترابه كاملاً ، ويحيى حقي بحكم ظروف عمله في ارتحال عكسي من القاهرة إلى منفلوط بصعيد مصر ، وكان منفتحاً على التجربة) .

ويلاحظ أن العنصر الحاكم ، أو المؤثر الرئيسي في الاغتراب هنا في النشأة الأولى ، التي تؤسس أواصر ارتباط وانتماء تجعل الانفصال صعباً ، ليشده حنين مستمر إلى جذوره الأولى . ويضاف أن نوع المجتمع (قبلي أو مديني) يلعب دوراً مؤثراً بالإضافة إلى درجة الوعي التي يتمتع بها المغترب .

ثانياً : اغتراب خارجي :

وهو ما يعبر عنه بأنه ارتحال أو انفصال من الوطن إلى بلدة أجنبية (يحيى حقي : جبراً بحكم ظروف عمله الديبلوماسي ، ميلان كونديرا : جبراً بحكم القهر في موطنه الأصلي ، كوبو آبي : بحكم مصاحبته لأبيه في عمله) .

ويلاحظ أن النشأة الأولى تلعب دوراً مؤثراً في الاغتراب ، ولكن يضاف إليها أيضاً طبيعة ظروف المجتمع ، ودرجة وعي المغترب .

ثالثاً : اغتراب عن المجتمع وعن الذات :

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

قد يكون قهر المجتمع الشمولي وإحكام قبضته على الفرد ، حافزاً له على رفض هذا المجتمع واختيار الهجرة (ميلان كونديرا) ، وقد يكون إجبار الفرد على الارتحال عن وطنه طفلاً ، ليعيش في مجتمع جديد له لغة وثقافة مغايرة ، حافزاً له لرفض فكرة الانتماء عموماً (كوبو آبي) .

الفصل الثاني : أنماط الإبداع ، تحت تأثير الاغتراب

(١) يحيى مختار :

في عام ١٩٥٩ بدأ بناء السد العالي ، بما يحمله من مأساة

الغرق الكامل لقرى النوبة وإجبار الأهالي على التهجير النهائي إلى موطن جديد في " كوم امبو ". تزامن هذا الحدث ، مع اعتقال يحيى مختار مع عدد من أترابه بسبب انتمائهم اليساري ، فانقطع عن إكمال دراسته الجامعية في كلية الآداب (قسم الصحافة) . وفي المعتقل وصلته أخبار أن لجان حصر الممتلكات قد بدأت عملها في قرى النوبة، تمهيداً لتعويض النوبيين عن ممتلكاتهم التي ستغمرها مياه السد العالي ، ومن ثم تهجيرهم إلى مهجرهم الجديد في " كوم امبو ". هنا تبدى (خطر) تلاشي هذا العالم القديم، واندثاره ؛ في غيابات مياه السد العالي . كان ذلك العالم القديم . حتى تلك اللحظة ، موجوداً في الخارج هناك حياً نابضاً ، وكامناً مختزناً كذكرى مواكبة لأيام طفولته في الداخل ، في أعماقه ، فإذا (خطر) زواله وتلاشيه يطل فجأة كقدر .. لا مهرب منه ، هنا يصبح هذا الخطر (محفزاً) قوياً للمخيلة ، كي تدعم ملامح هذا العالم، وتؤطر معالمه ؛ كي (تحافظ) عليه مكتملاً بالذاكرة ، ليشكل ضرباً من (الفردوس المفقود) ، وسط شعور خانق مسيطر (بالأزمة) ، ينوء تحت ثقل عذابه ؛ ليوقظ ما كان غافياً في أعماقه ، ويعيد (بعث) ذلك العالم القديم . حينذاك - ربما (ومض) مشهد قديم سبق أن شاهده طفلاً في الخامسة من عمره في قريته القديمة ، ربما سيصبح النواة التي أوحت له بفكرة قصة " عروس النيل "، لكنه لم يكتبها عندئذ، لأنها لم تكن قد نضجت بعد !

(١ - ١) " عروس النيل "

حين خرج يحيى مختار من المعتقل عام ١٩٦٢ ، كان والده - الذي كان يعمل بالأعمال الحرة قد توفي ، دون أن يترك لهم ما يقيم أودهم ، وأصبح عليه أن يحمل عبء إعالة أسرته (أم وأختين وأخوين)، فانخرط يعمل بجد ويجتهد لاستكمال دراسته . وخلال نفس العام ، قام مع

أمه بزيارة قريتهم القديمة ، لاستكمال إجراءات حصر الممتلكات والحصول على التعويض المستحق ، فكانت الزيارة (محفزاً) آخر ، سيولد شرارة الإبداع في قصة " عروس النيل "، ليستكمل مشاهدها الناقصة من حكايات الأم . لكنه لم يكتبها هذه المرة أيضاً ، لأن ظروف حياته وضرورات استكمال دراسته الجامعية لم تتح له الفرصة ليلتقط أنفاسه ويتفرغ للإبداع !

وفي عام ١٩٦٣ ، حصل يحيى مختار على ليسانس آداب قسم صحافة ، وهو ما ساعده على الالتحاق بدار الهلال ، ليعمل في قسم المعلومات والأرشيف ، ثم العمل كمندوب للإعلان بها حتى التحق عام ١٩٦٥ بقسم التوزيع بدار أخبار اليوم ، ولعل قصة " عروس النيل " كانت تراوده أطيافها أحياناً، لكن ظروف (الصراع) مع الواقع الخارجي من أجل النهوض بأعباء الأسرة ، كانت تجبره على أن ينحيها جانباً ، حتى جاءت هزيمة ١٩٦٧ كإعصار قوي هزه وهز أركان المجتمع كله بعنف ، فسرى الاهتزاز إلى كل شيء . وحين اشتدت (الأزمة) عليه ، وانغلقت أمامه السبل ، ربما التجأ إلى التاريخ ليتلمس فيه تفسيراً لما يجري ، وازداد إنغلاقاً على نفسه ، ولم يكن أمامه من سبيل إلا معمل فنه، عندئذ نشطت مخيلته الإبداعية فأبدع قصة قصيرة موغلة في (الرمز) بعنوان " قط من العصر المملوكي "، نشرها فعلاً في جريدة "المساء" في ١٩٦٧/٤/٩[٤١].

ولعل نشر هذه القصة ، منحه قدراً من الثقة بإمكاناته . ولنحاول أن نعيش معه تلك الفترة الحالكة بحكم هزيمة ٦٧ ، حين اهتزت جدران المجتمع الكبير الذي (أجبر) على الحياة فيه (منفصلاً) عن مجتمعه القديم، وحين انطلقت تيارات اجترار الماضي ومراجعة ما فات والقسوة في محاسبة الذات ، ازداد هو تشبثاً والتصاقاً بعالمه القديم الذي يحمله داخله . من هنا قد نتفهم عودته إلى عالمه القديم ، فهو

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

الملاذ والملجأ ، عندما ازداد عليه ضغط العالم الخارجي . لقد حاول أن يتفحص هذا العالم الكبير الجديد على ضوء مجتمعه الصغير القديم. من هنا – أيضاً – قد نتفهم (مبرر) غوصه – وهو يعرض في قصة "عروس النيل " (١٩٦٩) مأساة ابنة عبد سابق انزلقت في علاقة مع ابن العمدة – إلى تحليل (طبقي) لبناء القرية . إنها محاولة ؛ كي يستوعب البناء الطبقي الذي رآه في المجتمع الكبير على صفحة مجتمعه القديم، وليتوصل – أيضاً – عبر تحليله إلى حتمية المأساة التي يساق إليها أفراد قاع هذا المجتمع . ومن ناحية ثالثة ، نجد في (بناء) القصة ذاته إنعكاساً يكاد يكون مباشراً لمأساة (اغترابه) وانفصاله عن قريته . ففي القصة نجد قرية " الجنينة والشباك " في (حضور) دائم في خلفية (مشهد) يكاد يتسم بالثبات ، وإن تفجر بفوران داخلي – وهو مشهد (مسيطر) على بناء القصة بأجزائها الثلاثة، إنه مشهد قارب في النيل ، على متنه عجوز يجدف وابنته مقعية في قاع القارب ، الذي يتحرك على مرأى من قرية " الجنينة والشباك "، لكنهما في ذات الوقت معزولين مطرودين من نعيمها ، كان يحيى مختار يتوحد معهما ، فهو مثلهما معزول مطرود ، من قريته القديمة التي تظل – في مخيلته – في حضور دائم !

(١ – ٢) صمت و" حكاية للنسيان " :

ولعل يحيى مختار كان يتمنى أن (تُنشر) قصته فوراً ، حتى تكون حافزاً لاستحلاب رحيق ذلك العالم الأثير ، لكن محاولات النشر ظلّت متعثرة أربع سنوات كاملة ، حتى نُشرت – أخيراً – في مجلة "الطليعة " (يونيو ١٩٧٣) .

كانت السنوات الأربع التي أعقبت إبداع القصة سنوات عجاف للإبداع ، لعلّ يحيى مختار عانى فيها مرارة وحسرة ، ففي الوقت الذي

حاول فيه أن يشرك الآخرين في جزء عزيزي من نفسه ، إذا بـه يجد منهم الصدود والنكران. وصحيح أن الإبداع تجربة ذاتية في الأساس ، لكنها تحتاج إلى مناخ خارجي محب يسمح لها بالبزوغ و(نشر) أريجها العذب الفواح . فإذا لم يتوفر هذا المناخ ، انقلب المبدع على نفسه حزيناً آسفاً ، يجترّ أحزانه في صمت ، رافضاً أن يبدع !

هكذا امتدت السنوات العجاف ، وتجاوزت العشر ، وإذا بعالمه (القديم) يعود يلح عليه ، مطالباً بحقه في الحياة والوجود ، فالكاتب المبدع – في نهاية المطاف – مسكون بعالمه الخاص ، راضخ لأمره ، عندئذ أبدع قصة " حكاية للنسيان " التي نشرت في مجلة صباح الخير في ١٩٨١/٨/٢٧[٥٠]. وربّما نجد في إنتاجها تفسيراً لما استغلق عليه من واقعه الخارجي . وانظر وتعجب ، فبدءاً من عنوانها ، الداعي إلى تناول هذه الحكاية ، ليحضّ على تجاوزها ونسيان أمرها . تنطلق القصة من المهجر الجديد لأهالي النوبة بعد أن أغرق السد العالي قريتهم ، وهو مبتدأ مواز لوضع يحيى مختار في مهجره الذي أُجبر في طفولته على الارتحال إليه . والقصة تجتهد في محاولة كشف جدلية العلاقة بين الفرد والمجموع خلال فترات الانتظار الطويلة التي يزجونها بـالحكي ، ولعلّ هذا هو ما كان يفعله هو وأقرانه . إن يحيى مختار يحاول أن يستبصر في القصة ما غمض عليه في واقعه الجديد . وتصل القصة إلى ذروتها بجنون الراوي كفعل معادل لما رأى أثناء التهجير ، وقد يتفسّر الجنون كفعل بديل لما استشعره الفنان من إحباط نتيجة سنوات التجاهل الطوال ، وقد تمثل – أيضاً – إنذاراً بخطر داهم محكـوم عليـه أن يحـذره وأن يواجهه !

(١ – ٣) " واقعة ":

وتنقضي ست سنوات أخرى ، لعل يحيى مختار كان قد تصاعد

لديه إحساسه (بالاغتراب) والضياع في مجتمع القاهرة الكبير منفصلاً عن مجتمعه القديم . لعل هذه المشاعر أمسكت بخناقه فلم يجد مفراً ، من طرحها على بساط فنّه في قصة " واقعة " (١٩٨٦) التي تدور حول (غريب) هبط إلى أرض النوبة فجأة ، وهو فعل موازٍ لموقف يحيى مختار الذاتي ، كوافد غريب أجبر على الهبوط على تخوم المدينة الكبيرة، ليصل في نهاية القصة إلى قرار بحتمية العودة إلى مجتمعه الأول (وربما كانت تلك - فعلاً - بعض أفكار راودت يحيى مختار في تلك الفترة ، التي ظل أثناء وجوده في القاهرة ، موزعاً بين رغباته في الاستقرار في المدينة الكبيرة ، ومشاعر الحنين الدفينة التي تحضه على حتمية العودة إلى مستقره القديم الآمن !) .

وكانت خاتمة القصة ذروة دامية ، ففي اللحظة التي اقتنع فيها المهاجر - ذاتياً - بحتمية العودة ، كانت هي لحظة انتقام بعض المواطنين منه ..!

والآن ، لنتريث قليلاً ، (لنقابل) الوجهين : المتخيّل في القصة والواقعي في الحقيقة . الغريب والكاتب . هناك مهاجر غريب ، مهاجر وسط أهالي قرية نوبية ، هنا وافد (نوبي) وسط أهل المدينة الكبيرة - هناك ارتكب بعض الأهالي معه فعلاً مادياً خارجياً ضارياً ، يقابله فعل (مقابل) وجداني داخلي عنيف بتجاهل تام له وصل إلى حد النفي . ويبقى أن كلاهما يعكس انتماء لعالم قديم ، ملفوظاً من عالم جديد لست من أبنائه ، بما يشير إلى أن الهروب من عالمك الخاص يعني خسراناً وفقداناً لقدرتك على الإخصاب والنمو !

(١ - ٤) " الطرد " :

في كل ما سبق يتبدى (الإبداع) كفعل يتولد تحت ضغط واقع

خارجي مأزوم ، يعيشه الكاتب (المبدع) المرهف الحس ، لا يجد منه خلاصاً إلاّ بالانكباب على (الداخل) ، محاولاً أن يتفحص هذا الواقع الخارجي المأزوم على ضوء عالم قديم سبق أن عركه جيداً واستوعب التيارات الفاعلة فيه ، وتشكلت خلاله ، وعبر سنوات طوال رؤيته للحياة والكون من حوله . هنا قد يبدو إجترار لألم داخلي عميق ، ومواجهة رهيبة لعذاب خارجي مقيم .

وتمضي أيام الاغتراب بيحيى مختار ، فإذا به يحاول أن يتلمس اقتناعاً عقلياً لوجوده في هذا الواقع المغاير ، وبمعنى آخر يحاول أن يجد مبرراً لاستمراره في القاهرة ، وهو ما أسفر عنه في قصة " الطرد " (١٩٨٨) ، ويرويها طفل صغير ، يبين فيها هذا (الخطر) الذي بدا مسلطاً على أبناء النوبة كقدر .. حين " لم يعد النخيل الذي بقي ولا الشريط الضيق من الأرض التي أصبحت تزرع " بالنقر " لمرة واحدة في السنة يكفيهم وبهائمهم ، فبعد التعلية الثانية لخزان أسوان عام ١٩٣٣ ازدادت القرى طردا لأبنائها القادرين على العمل .. فنزحوا إلى الشمال تاركين الأهل والزوجة والأولاد ".

(١ - ٥) إكتمال مرحلة :

حين اكتملت لدى يحيى مختار القصص الأربع تلك ، كان ذلك إيذاناً باكتمال مرحلة أولى ، حاول فيها يحيى مختار الفكاك من إسار (اغترابه) ، التي ترتب على انفصاله (جبراً) عن قريته (النوبية) القديمة، التي تقع في أقصى جنوب مصر ، إلى مدينة (القاهرة) الحديثة .

هكذا توفرت لديه أربع قصص ، تشكل وحدة تجربتها كتاباً هاماً في القصة القصيرة ، فسعى إلى نشره تأكيداً لوجوده في هذا العالم المعاكس . ولم تنجح المحاولة إلا بدعم من الكاتب جمال الغيطاني ،

الذي سانده بكتابة تقديم لها ونشرها من خلال مؤسسة أخبار اليوم عام ١٩٩٠ ، حين كان مسؤولاً عن النشر فيها فجاء صدور الكتاب محققاً لعدد من الأهداف ، أولها ما عناه (خارجياً) من اعتراف رسمي من الآخرين بقبوله عضواً عاملاً في المجتمع الواسع الكبير ، وثانياً ما عناه (داخلياً) من تأكيد لوجوده الذاتي كفنان موهوب ، وثالثاً ما عناه من اكتمال لدائرة الإبداع ، فدائرة الإبداع واكتشافات المبدع ، لا تكتمل – في نهاية المطاف – إلا بنشر رحيقها العذب بين الناس !

هنا ، كان منطقياً ، أن يلح عليه كفنان (ملتزم) سؤال جوهري.. ما هو دور الفنان في هذا المجتمع الكبير ؟!

ولم يكن يملك الخلاص من قبضة ما يقلقه ، إلا بأن يجتهد ، ليزيل الأستار عما غمض عليه، حين يرتد إلى عالمه الخاص ، مخزنه المعتق (النوبة القديم) ليستعيد بعضاً من ألق ذلك الواقع المندثر ، يستلهم – من خلاله – حركة الدنيا ، ويستمد منه تفهماً لما استعصى عليه من معاني الحياة ، ودور الفنان ، ليتدفق الناتج حياً في قصص مجموعتيه التاليتين " ماء الحياة " (١٩٩٢) ، و" كويلا " (١٩٩٧) ، وذلك على مرحلتين الأولى هي التأرجح بيت التشدد والرغبة في الفعل، والثانية هي رحابة الفن !

(٢) يحيى حقي :

اغترب يحيى حقي كثيراً ، وإن كان ما يمكن أخذه في الاعتبار منها ، استناداً إلى حكم المادة ، وأغراض البحث ، هما اثنان : الأول داخلي ، وكان في منفلوط واستمر لمدة سنتين (خلال عامي ١٩٢٧ ، ١٩٢٨) ، والثاني خارجي ، إلى روما بإيطاليا ، لمدة خمس سنوات (خلال الفترة بين ١٩٣٤ ، ١٩٣٩) .

(٢ - ١) " دماء وطين "

كان يحيى حقي (منفتحاً) على اغترابه لمدة سنتين في منفلوط ، وقد أشار في سيرته الذاتية ، إلى أن " أهمية هاتين السنتين ترجع إلى أربعة أشياء : أولها استقلالي في المعيشة ، أدخل وأخرج كما أشاء "، "والثاني : اتصالي المباشر بالطبيعة المصرية والحيوان والنبات.. كنت قبل ذلك لا أفرق بين القمح والشعير ، ولا أعرف عن الريف سوى منظر الحقول كما يبدو من نافذة القطار. ولعلك تلحظ في القصص التي كتبها في ذلك العهد مقدار التحامي بالنبات والحيوان .. حقل القطن ، الجاموس المربوط على البرسيم ... إلخ "، " ثالثاً : اتصالي المباشر بالفلاحين والتعرف على طباعهم وعاداتهم "، " رابعاً : اتصالي المباشر أيضاً ، وبحرية بالجنس الآخر ، وقد عشت هناك تجربة خصبة عميقة"[٥١].

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وما يؤكد عمق إقباله على استيعاب هذه التجربة ، أنه عندما سجلها في كتاب " خليها على الله "[٥٢] أوضح أنها كانت مازالت حية بكل تفاصيلها في ذاكرته بعد مضي ثلاثين عاماً : " وقد دهشت أشد الدهشة وأنا أكتبها بعد مرور ثلاثين سنة على التجربة ، ودون أن تكون لدي أية مخطوطات أو مذكرات ، ومع ذلك فقد وجدتني لأزال أعيش بكل وجداني في منفلوط سنة ١٩٢٧ ، ١٩٢٨ "[٥٣].

لقد أقبل يحيى حقي على تجربة منفلوط ، ليكتسب الأديب فيه استقلالاً وخبرات واقعية ببلده وطبيعته وناسه ، تكون زاداً له ، يغترف منه حين يكتب . وقد استفاد فعلاً من هذه التجربة في " التصوير القصصي في مجموعة " دماء وطين "، وهي عبارة عن صعيديات تدور في منفلوط ، ولها بقية في مجموعة " أم العواجز " مثل قصتي " إزارة ريحة " و" حصير الجامع "[٥٤].

وقد صدرت مجموعة " دماء وطين " عام ١٩٤٥[٥٥]، وتبدو قصصها من أوائل ما كتب . ولعل تجربة يحيى حقي في اغترابه الداخلي بمنفلوط ، قد انتفى منها أي من آثار معاناة للاغتراب ، بحكم (وعيه) بطبيعة المجتمع الذي سيهاجر إليه ، حين أوضح ذلك في مبتدأ سيرته الذاتية لتلك الفترة " خليها على الله " : " حياة خشنة صارمة ، مجردة من الزينة ، لا تعرف ولا تجيز دلع القاهري في طعامه وملبسه ، نكاته ونزهاته "[٥٦]، " والليل في الصعيد كان له يد سوداء تغلق الأبواب عند غروب الشمس على الإنسان والحيوان ". يضاف إلى ذلك (قناعة) ذاتية، كأديب يحتاج إلى هذه الخبرة ، جعلته يقبل بشغف على السفر : " ومع ذلك أشعر بسعادة الانطلاق إلى عالم غامض أحس بسحره وعطره ، كنت أشتاق إليه من قديم وأدرك أن مصريتي ومحبتي لبلدي لا تتمان إلا إذا اغتسلت في حوضه .. "[٥٧].

(٢ - ٢) " قنديل أم هاشم " :

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تعتبر رواية " قنديل أم هاشم "[٥٨] من أشهر أعمال الأديب الراحل يحيى حقي ، حتى إنه كتب في سيرته الذاتية " أن اسمي لا يكاد يذكر إلا ويذكر معه " قنديل أم هاشم ".. كأني لم أكتب غيرها .. وكنت أحياناً أضيق بذلك .. ولكن كثيرين حدثوني عنها واعترفوا بعمق تأثيرها في نفوسهم "[٥٩].

ما هي المحفزات المختلفة ، التي حفزت الأديب الكبير إلى إبداع روايته ؟ وكيف انعكست تلك المحفزات أثناء إبداع تلك الرواية ؟!

(٢ - ٢ - ١) المحفزات :

أول محفز على إبداع " قنديل أم هاشم " بدا في حوار للأديب

الكبير يحيى حقي خلال إجابته لسؤال حول أثر فترة عمله في السلك الدبلوماسي في روما لمدة خمس سنوات ، حين قال " على كل حال في تلك الفترة كانت الكتابة بالنسبة لي هواية . وقد لا يزيد عدد القصص القصيرة التي كنت أكتبها عن اثنين في العام . وكنت راضياً بذلك . لكنني أصدقك القول بأنني كنت طوال فترة إقامتي في أوربا أشعر بحنين كبير إلى مصر . كنت أحن للأحياء القديمة التي أسمع فيها كلمات مثل "أجرنها " و" ياادلعدي " أحن لهذه الجموع الغفيرة من المساكين و"الغلابة" الذين يفتشون عن قوتهم يوماً بيوم . هذا ما كنت أحن إليه في مصر "(٦٠).

هذا ارتباط تلقائي بين إبداع سابق ومحفز لإبداع لاحق . بين تقييم للكتابة وما أنجز فيها حتى تلك الفترة ، وحلمه - كفنان أصيل - بكتابة أخرى يحفزها (الحنين) إلى الواقع المصري ، أو الشوق القائم على حب الوطن والرغبة الجارفة في العودة إلى نبعه واستعادته حياً متألقاً ، فالأديب لا يبدع - أساساً - إلا عن حب . وانظر إلى تتابع كلماته وتأثيرها الفعال ، حين بدأها أولاً بشعوره بالحنين ، ثم تفسير هذا الحنين بتكرار أصدائه ، باستخدام فعل (أحن) المضارع - للتأكيد - ثلاث مرات !

وإذا كان المحفز إلى كتابة هذه الرواية هو (الحنين) ، فإنه أيضاً هو الظل المسيطر على الرواية ذاتها ، المنتشر بين ثناياها ، ويفسر ذلك من تكرار كلمة " حنان " ثلاث ، و" حنين " مرة ، و" حنون" مرة - في الرواية - وكلها اشتقاقات من الفعل حنَّ. حدث هذا التكرار - ربما - بشكل لا واع من الكاتب الكبير أثناء الكتابة ، في أربعة مواضع حاسمة على طريق التحولات الرئيسية في الرواية بحيث تشكل في مجموعها مفتاحاً رئيساً لفهم الفعل واستيعابه .

الوحيد الذي انفرد بتكرار مفردة " الحنان "، (رقة القلب ، صفاء

النفس) مرتين هو الشيخ درديري خادم مسجد السيدة زينب الذي " تأتي إليه نسوة ورجال يسألونه شيئاً من زيت قنديل أم هاشم ، لعلاج عيونهم أو عيون أعزائهم . يشفى بالزيت المبارك من كانت بصيرته وضاءة الإيمان .. فلا بصر مع فقد البصيرة . ومن لم يشف فليس لهوان الزيت... لعله عقاب آثامه ، ولعله هو لم يتطهر بعد من الرجس والنجاسة ، فيصبر وينتظر ويتردد ... فإن كان الصبر أساس مجاهدة الدنيا ، فإنه أيضاً الوسيلة الوحيدة للآخرة "[٦١].

أما موضع تكرار مفردة (الحنان) في الرواية – فجاء في سياق إن اسماعيل اعتاد " أن يمر على الشيخ الدرديري في أغلب الليالي بعد صلاة العشاء ليتندر بحديثه ومال الرجل للفتى واختصه بحنانه ، هذا الحنان الذي حمله ذات ليلة على الإفضاء إليه بسر لم يفض به إلى أحد غيره "[٦٢].

المرّة الأخرى لتكرار مفردة (الحنان) وردت في تفكير الأب وهو يبحث سفر ابنه اسماعيل إلى الخارج ليدرس الطب ولأن نجاحه في البكالوريا لم يؤهله للالتحاق بمدرسة الطب في مصر : " أيفارق ابنه ؟ وهل ترضى أمه ؟ أم سيقف حنانها في سبيل مستقبل اسماعيل ؟ "[٦٣].

هنا أب بار تحمل المشاق في سبيل تعليم ابنه في الخارج ، وأم رؤوم لم يقف (حنانها) حجر عثرة أمام مستقبل ابنها . هكذا سافر الشاب إلى انجلترا لدراسة طب العيون لمدة سبع سنوات طوال ، فحدث له (التحوّل) هناك ، وأصبح إيمانه قوي بالعلم " وعلم أنه سيكون بينه وبين من يحتك بهم نضال طويل ، ولكن شبابه هون عليه القتال ومتاعبه، بل كان يتشوق إلى المعركة الأولى وسرح ذهنه فإذا هو كاتب في الصحف أو خطيب في أحد المجتمعات يشرح للجمهور آراءه ومعتقداته "، "وسيعرض عن خدمة الحكومة ويفتح عيادة في أرقى أحياء القاهرة . وسيدهش القاهريين أولاً ثم المصريين جميعاً بما أتقنه من علم واكتسبه

من خبرة . فإذا تدفق عليه المال أعفى أباه الشيخ من العمل واشترى له أرضاً في بلدهم ليعيش مستريحاً "[٦٤].

بتلك الأحلام عاد الابن من أوروبا " ورأى اسماعيل شبح أبيه على الباب ، في جلباب أبيض قصير وعلى رأسه طاقية تحتها وجه مريد. هل يتوقع قلبه الحنون مكروهاً ؟ ماذا ؟ لعل في تصرفات اسماعيل وحركاته ونظراته ما أيقظ في نفسه منذ اللحظة الأولى بعض الريبة"[٦٥].

لقد استشعر قلب الأب (الحنون) الشفوق تحولات الابن ، التي سرعان ما انعكست على تصرفاته ، عندما فوجيء بأمه تعالج عيني فاطمة بزيت قنديل أم هاشم ، فثار وهاج متنبئاً بأن هذا الزيت سيكون سبب عماها ، لكن علاجه سيشفيها . فاستنكر الأب قوله ، فعاوده "المرض العصبي القديم[٦٦] (؟)، فهرب من البيت مختطفاً عصا أبيه ، مندفعاً إلى مسجد السيدة ، فأهوى بعصاه على القنديل فحطمه ، وتناثر زجاجه ، وسرعان ما هجمت عليه الجموع محاولة الفتك به ، لم ينقذه من بين أيديهم إلا الشيخ الدرديري بعد أن تعرف عليه .

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

فكر أولاً في العودة إلى انجلترا ليعمل هناك . لكنه تريث ليعالج عيني فاطمة أولاً ، فقد شفى من قبل مائة حالة ، لكن علاجه (العلمي) لم ينجح معها ، واستشار زملاءه في كلية الطب فأوصوه بالاستمرار ، لتنفجر أزمته - في النهاية - حين فشل علاجها ، وأصابها العمى ، فهجر البيت إلى بنسيون ، وراح ، يتجول في ميدان السيدة ، فإذا كل شيء على حاله القديم . وهام حول بيت ضحيته " إنها ولم تثر .. لم تشك .. لم تلمه .."[٦٧]، حتى جاء شهر رمضان " وحلت ليلة القدر . فانتبه إسماعيل ، ففي قلبه لذكراها حنين غريب ، ربي على أجلالها والإيمان بفضائلها ومنزلتها بين الليالي "[٦٨].

لقد اكتملت الدائرة . (الحنين) هذا هو شعور حافز بالشوق

لاستعادة ذكرى ليلة القدر القديمة ، أو لاستعادة إيمانه المفقود . عندئذ زالت الغشاوة التي كانت ترين على قلبه وعينيه ، ففهم ما كان خافياً عليه " لا علم بلا إيمان "[٦٩] هكذا عالج ابنة عمه بـ " علمه وطبه يسنده الإيمان "[٧٠]، فكتب لها الشفاء .

ثاني محفزات إبداع " قنديل أم هاشم " بدا - أيضاً - في ذات الحوار السابق الإشارة إليه ، حين قال الأديب الكبير يحيى حقي " أما عن سر القنديل فقد كانت رحلتي في أوروبا خلال عملي الوظيفي طويلة. بعد عودتي ماأزال أذكر إلى اليوم حين ركبت القطار من الأسكندرية إلى القاهرة ماراً بالريف والمحطات الصغيرة ، فإذا بي أشعر كأن الضوء خفت، وكأن الفقر هبط ، أو كأن نوعاً من الفوضى والاضطراب قد ساد في هذه الأماكن قياساً بما كنت أعرفه في أوروبا . ثم ركبت عربة "حنطور " من المحطة إلى البيت ، فدخلنا في أزقة وملتويات غريبة جداً وأؤكد لك أنني أحسست بصدمة شديدة جداً . وظلت هذه الفكرة تراودني. وأقول : ماذا نفعل ؟ وكيف نقابل الحضارة الغربية ؟ وما الذي نأخذه منها والعيب فينا وليس الفضل فيهم ؟ هل يمكن المصالحة بين الاثنتين ؟ وماذا نفعل ؟ انتابتني حيرة شديدة جداً "[٧١].

انظر إلى الأثر الباقي الذي ينطبع في وجدان الفنان المرهف الحس ، ويبقى إلى الأبد حياً في خياله ! وانظر - أيضاً إلى البعد (العام) الذي أخذته المواجهة بين حضارتين من خلال مشاهد بائسة يراها الفنان منعكسة على أساس مقارن لحضارة نضرة ، وانظر إلى التقابل الوارد بين الضوء هناك وخفوته هنا . بين امتداد الشوارع واتساعها هناك وضيق الأزقة والتوائها هنا ، بين الإقبال والنهل من منابع الحضارة هناك والإحساس بصدمة الانتقال المفاجئة !

كل تلك العوامل كانت حافزاً لإثارة الأسئلة في ذهن يحيى حقي ،

والأسئلة الحائرة تعتبر دائماً عنصراً حافزاً ، محركاً لمخيلة الفنان للبحث عن طريق .

وإذا كانت المشاهد التي رآها يحيى حقي خلال عودته إلى بيته قد أثارت قضية المواجهة بين حضارتي الشمال والجنوب على المستوى (العام)، فإن هناك محفزاً آخر تم على المستوى (الشخصي) ، أبرزه يحيى حقي في سيرته الذاتية خلال تعبيره عن تجربة اغترابه لمدة خمس سنوات في روما " في تلك السنوات بدأ اتصالي المباشر بالحضارة الأوربية ، وأخذت موقف التلميذ في الموسيقى والتصوير والمعارض والمتاحف والمسارح "[٧٢]، " ورغم ذلك فقد كنت أشعر دائماً أن في داخلي شيئاً صلباً لا يذوب بسهولة في تيار حضارة الغرب وقد وضحت ذلك مرة في مقال قارنت فيه بين الأثر الذي تتركه روما في القادمين إليها من الشمال والنازحين إليها من الجنوب، ولاحظت أن أهل الشمال ينبهرون بشمسها وحضارة عصر النهضة، أما أنا فقد وصلتها وعندي قدر أكبر من اللازم من الشمس .. عندي حضارة - إن لم تفق - فهي تماثل حضارتها ، وعندي دين هو نظام متكامل فيه الغنى "[٧٣].

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هنا تجربة (شخصية) ليحيى حقي ، انعكس فيها الصراع بين حضارتي الشمال والجنوب اكتسب منها خبرات فائقة في مختلف الفنون، لكنه لم ينبهر بشمسها وحضارة عصر النهضة لأنه كان يملك - في الجنوب - قدراً أكبر من الشمس ، وحضارة مصرية عريقة إضافة إلى دين متكامل .

هنا - أيضاً - رؤية تبلورت وموقف تحدد (هناك) من حضارة أهل الشمال تضاف ، إلى وعيه كفنان دارس للأدب وتاريخ المجتمع المصري، وهو ما أوضحه في نفس الحوار السابق الإشارة إليه ، حين قال " فهذا الموضوع ليس جديداً في الأدب المصري ، ولا في بيئتنا ، بل بدأ منذ الحملة الفرنسية النابليونية على مصر. والجبرتي قد وصف لنا

أصدق وصف هذا اللقاء المخيف بين الحضارتين لما أدخلوه المعمل الكيميائي الذي كان رجال البعثة قد أقاموه ، ورأى الأبخرة والألوان ، وشاهد العلوم الحديثة ، فارتج ارتجاجاً شديداً ، وازدادت هزته بعد معركة الأهرام حينما خرج المماليك بسيوفهم وخيولهم المطهمة ، فإذا بالمعركة لا تستغرق أكثر من ربع ساعة ، لأن نابليون بالطبع كان لديه خطة حربية بسيطة جداً ، هي أن يقيم مربعات مشطورة من أحد الجوانب وحين يدخل المماليك تنطلق عليهم البنادق من جميع الجهات حتى يفنوا فبتكتيكه الصبياني للحرب البسيطة قضى على العقلية المملوكية قضاء تاماً وانتصر عليهم ، فكانت الصدمة شديدة وبعد الحملة الفرنسية بدأ المثقفون المصريون يتأملون ويقولون : ما هذا الوارد إلينا من الخارج ؟ كانوا يتمنون اللحاق به . وفي الوقت نفسه يرينا الجبرتي أنهم يصرون على أن يحتفظوا بشخصيتهم وقوميتهم "[٧٤].

(٢ - ٢ - ٢) الإبداع :

فإذا انتقلنا إلى بناء الرواية الفني، فإن أول ما يلفت النظر هو فهم واستيعاب يحيى حقي لمقتضيات الفن القصصي ، الذي تدعمه الخبرات الشخصية . ولننظر (ابتداء) إلى اختياره لاسم بطل الرواية إسماعيل ، وهو ما أوضحه في سيرته الذاتية حين كتب " أخذته من اسم صديق لي يدعى اسماعيل كامل ، كان آخر منصب شغله هو سفير مصر في الهند ، فقد كان يمثل – في نظري – محاولة للمزاوجة بين الشرق والغرب ".

هنا نموذج للصدق الفني في اختيار يحيى حقي لاسم البطل ، حين استمده من نموذج (يعرفه) ، يمثل محاولة المزاوجة بين الشرق والغرب (أو بين الشمال والجنوب) ، وهو جوهر الرواية ، وعنوان أزمة بطلها[٧٥].

وإذا نظرنا – أيضاً – إلى جذور بطل الرواية اسماعيل ، التي افتتح بها يحيى حقي روايته ، وكان الحفيد راويتها ، واسماعيل هو أصغر أعمامه الثلاثة ، سنقرأ " وهاجر جدي وهو شاب إلى القاهرة سعياً للرزق فلا عجب أن اختار لإقامته أقرب المساكن لجامعه المحبب وهكذا استقر بمنزل للأوقاف قديم ، ويواجه ميضأة المسجد الخلفية ، في الحارة التي كانت تسمى (حارة الميضة) "[٧٦].

هنا ستجد تشابهاً وارتباطاً بين بطل الرواية وكاتبها يحيى حقي، حين أورد في سيرته الذاتية " كنت أنا الابن الثالث بين إخوتي "ولدت في ٧ يناير ١٩٠٥ بحارة الميضة وراء السيدة زينب في بيت ضئيل من أملاك وزارة الأوقاف . ورغم أننا غادرنا حي السيدة وأنا لاأزال طفلاً صغيراً ، فهيهات أن أنسى تأثيره على حياتي وتكويني النفسي والفني"[٧٧].

هذا الفهم الواعي لمقتضيات الفن القصصي الذي يستند إلى خبرة شخصية تضمن (صدق) التناول ، من المهم إبرازه ، لأنه يبين (حرفية) يحيى حقي خلال ممارسته الكتابة ، وليس (هوايته) كما أعلن – من قبل – بتواضع شديد ، عرف عنه !

والآن ، لننتقل إلى عملية الإبداع ذاتها . إن الفنان ، كما البحار المغامر ، حين يبدأ رحلة الكتابة ، مدفوعاً بعوامل متباينة ، لا يدري إلى أي الشطآن سيستقر به المقام ، أو أي الجزر المجهولة سيكتشف . ولكن أخطر ما يتهدد الفنان خلال رحلته الإبداعية هو أن يبدأ رحلته وقد تبلورت رحلته وتحدد هدفه ، لأن هذا سينعكس – حتماً – على مسار رحلته ، وتركيب انحناءاتها ، وبناء تحولاتها ، بحيث تقوده في النهاية إلى الهدف المنشود المحدد سلفاً .

ولعل هذا ما حدث مع الفنان الكبير يحيى حقي ، وتوضحه المواضع التالية من الرواية :

ه رسم الفنان الكبير فاطمة منذ البداية (مريضة) العينين ، قبل سفر إسماعيل إلى الخارج لدراسة (الطب) ، فإذا مرض عينيها يستغل عند عودته من الخارج ، بعد سبع سنوات ، حتى تحتم عليه هذه المصادفة – مواجهة مرضها ، لتبدأ مأساته منذ لحظة عودته !

ه ذلك الارتباط الذي مهد له الفنان الكبير بين شخصية اسماعيل خلال ذروة مراهقته ... ولقاء (المصادفة) مع الفتاة السمراء " نعيمة " ليلة السفر ... فإذا بذات لقاء (المصادفة) يتكرر ، حين يستعيد الفتى إيمانه المفقود ، ويتضح أمامه الطريق ، فإذا به يجد فتاته ... ما يؤكد عودتها إلى الطريق القويم ، ويزكي عودته كفعل مواز !

* هذا التقابل الحاد بين نجاح إسماعيل كطبيب في علاج مائة حالة في الخارج، فلم يخنه التوفيق في واحدة ، وفشله في علاج عيني فاطمة علمياً، حتى أصابها العمى ، لترتفع مأساته إلى أقصى ذروة لها حتى إذا ما رجع إلى الطريق القويم وعالجها ... نجح في الانتقال بها من العمى إلى الإبصار الكامل !

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولكن ، لأن يحيى حقي فنان كبير فاهم ، فلعل هذه النتيجة قد استقرت في أعماقه ، رغم ما نالته الرواية من شهرة واسعة ، وربما كان ذلك ما دعاه إلى أن يسفر عن مكنون صدره في كتابه الأخير "جهادي في الفن " حين قال " " وقنديل أم هاشم " القصة نفسها لا قيمة لها في نظري ، والحادثة ليست جديدة على المجتمع المصري ، وقد كتب عنها عبدالله النديم وموجودة منذ الحملة الفرنسية . وقد يكون فيها افتعالاً "(٧٨).

هنا ينتقد الفنان الصادق نفسه بشدة ، بل بقسوة شديدة ، حتى أنه (اعترف) في حواره – السابق الإشارة إليه – " هذا الموضوع الذي كان يشغل بالي – كما شرحت لك – لم يكن جديداً في عقلية

المصريين ، فقد كان هناك تساؤل دائم : ماذا نفعل في أبنائنا الذين يسافرون إلى الخارج ، ثم يعودون إلينا متفرنجين ؟ أنا عبرت عن ذلك في " قنديل أم هاشم " بصورة أعترف أنها صارخة . وأعترف أنني استخدمت في هذه القصة اللونين الأبيض والأسود بشدة ، لذلك كان فيها عنف شديد جداً"[٧٩].

بل تمادى – رحمه الله – في نقده الذاتي ، حين قال في كتابه الأخير " جهادي في الفن" : " ولكن الذي يهمني في قنديل أم هاشم مثلاً أن ينتبه القارىء إلى وصفي لميدان السيدة زينب . فقد وصفته بعيون ثلاثة : عين محايدة وعين غاضبة ، وعين راضية . فيجب أن يتأمل القارىء كيف انعكس هذا الشعور على الأسلوب "[٨٠].

لقد أخرج يحيى حقي الرواية عن مسارها كفن يعبر عن تجربة حياة ، إلى تذوق جمال التعبير الأدبي في جزء منها ، كقيمة بديلة تعوض ما يفتقده بحس الفنان المرهف فيها ..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(٣) التشيكي ميلان كونديرا :

يلاحظ أن كونديرا بتكوينه الموسيقي ، ثم كشاعر أبدع ثلاثة دواوين في أعوام : ١٩٥٣ ، ١٩٥٥ ، ١٩٥٧ . أي بمعدل ديوان كل سنتين. ثم توقف لمدة سبع سنوات ؛ لعلها كانت فترات معاناة اغتراب عن المجتمع وعن الذات ، ولعل موهبته الكبيرة لم تجد نفسها في الشعر فقط ؛ فكانت سنوات التوقف بحثاً عن شكل جديد للتعبير ، حتى استقر على الشكل المسرحي ، الذي يعتمد (الجدل) محوراً لوجوده ، فأصدر مسرحية من فصل واحد عام ١٩٦٢ . كما كتب عدداً من القصص القصيرة لكنه لم يستمر في هذا المجال أيضاً ، وربما وقفت ظروف المجتمع ، ذي النظرة الأحادية ، حائلاً أمام أن يتدفق إبداعه بالشكل

الذي يريده . وتفاقم الأمر بعد الغزو الروسي عام ١٩٦٨ ، فأصبح سافراً في معارضته ، حتى انتهى الأمر بالطرد من وظيفته .

كان منطقياً - إذن - بعد هجرته إلى باريس عام ١٩٧٥ ، حيث تنفس رحيق (الحرية) ، وشعر بالاستقرار أن أصبح مناخ (الإبداع) مهيئاً لتطور فني طبيعي ، فتدفق نبع إبداعه ، الذي ظل مقموعاً سنوات طويلة، فبدأ كتابة رواية " فالس الوداع "، ولعله اختار العنوان بعد أن أنجزها ، لتكون تحية وداع لارتحاله عن موطنه القديم تشيكوسلوفاكيا !

(٣ - ١) " فالس الوداع " :

يتكون بناء الرواية من خمسة أجزاء ، يمثل كل جزء منها يوماً واحداً ، وبذلك تجري أحداث الرواية خلال فترة (زمنية) تتكون من خمسة أيام .

(مسرح) الأحداث الرئيسي هو منتجع صحي يقع في بلدة صغيرة، يمكن الوصول إليها بيسر بالقطار أو السيارة من العاصمة براج، خلال عدة ساعات . بالمنتجع وحدة علاج وعدد من ينابيع الماء المعدنية ، ويشغل عدداً من المباني أهمها ماركس هاوس ، الذي تقع به العيادة الطبية التي يشرف عليها " د. سكريتا "، وغرف الممرضات ، ومنها غرفة " روزينا " بطلة الرواية، التي التحقت بهذا العمل منذ ستة أشهر، وغرف بعض النزيلات ومنها غرفة " أولجا "، التي تجاور غرفة روزينا . وتقع بقية غرف النزلاء في رشموند هاوس المقابل ، والذي يقيم في إحدى غرفه " بارتلف " وهو أمريكي غني في الخمسينات من عمره ، يعاني من مشاكل في القلب ، لذا استقر فيه منذ ستة أشهر ، وتزوره زوجته على فترات . ويزور هذا المنتجع سنوياً عشرة آلاف سيدة وقليل من الرجال ، يأملون جميعاً في علاج يمنحهم الشفاء من أمراضهم ويزودهم بالقدرة على الاخصاب والتناسل من جديد !

تنطلق الرواية من حبكة (تقليدية) للثلاثي القديم : الزوج (كليما: عازف بوق مشهور ، متزوج منذ ست سنوات دون ولد)، الزوجة (كاميلا: التي اعتزلت الغناء بحكم ظروف مرضها، ثم عملت كسكرتيرة بالمسرح) ، و(روزينا : الممرضة الجميلة ، التي التقى بها الموسيقي في أعقاب حفلة موسيقية تمت بالمنتجع منذ شهرين) ، وذلك حين تتصل روزينا بالموسيقى في المسرح الذي يعمل به ؛ لتخبره بأمر، فسببت له هلعاً كان يخشاه ، فأخبرها أنه سيعاود الاتصال بها ليخبرها بموعد زيارته . ثم تشاور مع أعضاء فرقته ، وانتهى إلى أن يخاطب (عاطفة) الفتاة ، حتى يقنعها بقبول ما قرر ، فعاود الاتصال بها وأخبرها أنه سيزورها في اليوم التالي ، وقدم زهوراً مبكرة لزوجته ، لأنه قد لا يتيسر له الاحتفال بمناسبة عندها ، بحكم اضطراره للسفر في اليوم التالي إلى بلدة المنتجع ، لحضور " مؤتمر غبي يثرثرون فيه عن دور الموسيقى ... إلخ ".

في اليوم الثاني (الجزء الثاني) سافر كليما إلى المنتجع ، وبدأ بمقابلة الأمريكي بارتلف ، الذي كان احتفاله الذي أقامه منذ شهرين سبباً في لقاء روزينا . بيّن له مبرر قدومه ، فأوضح له بجلاء رفضه لمنطقه ، لكنه سيساعده بواسطة صديقه د. سكريتا ، الذي زاره فعلاً في عيادته ، فأكد لهما حمل روزينا ، وأخبره أنه سيدعم موقف كليما أمام لجنة مختصة . ثم قابل كليما روزينا في أحد المطاعم ، وأخذها بعيداً لإقناعها ، وفي طريق عودتهما برز لهما شاب على دراجته البخارية ، كان يراقبهما (سنعرف في الجزء الثالث أنه يدعى " فرانتا " ميكانيكي إصلاح ثلاجات ، يحب روزينا ويرغب في الزواج منها ، لكنها ترفضه !) .

بدت ، في هذين الجزئين ، حبكة (أولية) تقليدية ، حول أزمة ... داخل دائرة الثلاثي القديم (الزوج ، الزوجة ، المخطوبة) ، وتم تصعيد

البناء وتطويره بشكل منطقي خلال اليومين الأولين (الجزأين الأوليـن) . ولكن بدءاً من اليوم الثالث (الجزء الثـالث) يدخـل المشـهد الروائـي شخصية جديدة تماماً، هي شخصية " جاكوب " المناضل السابق ، الـذي حضر لتوديع الدكتور وابنة صديقه " أولجا "؛ لأنه سيغادر البـلاد إلـى الأبد ، بعد أن منحته السلطات المحلية الإذن (بالهجرة) ..

بدءاً من هذه اللحظة ، سيشكل تواجد هذه الشخصية رافداً قوياً (أو حبكة ثانية) ستنضفر ويندغم مع الرافد الأول (أو الحبكة الأولى) ، في البناء الروائي ، حتى النهاية !

إن بروز هذه الشخصية ، وإن كان مفاجئاً ، إلا أنه عمل علـى تثبيت الحبكة الأولى (بعد أن كانت مجرد حكاية تقليدية ، يمكن أن تحدث في أي مجتمع) في إطار مجتمعها الكبير ، فمنحها لونها الطبيعي وأضفى عليها مذاقها المميز ، فعلى صفحة شخصه كان ينعكس مباشرة ما جرى وما يجري في مجتمع تشيكوسلوفاكيا الخارجي الكبير !

كما كانت لحظة ظهور تلك الشخصية ، هي لحظة تحديد وتأكيد للزمن الروائي في تماسه مع زمن المجتمع الخارجي . إنها فترة ما بعد الغزو الروسي لتشيكوسلوفاكيا عام ١٩٦٨ . وانظر إلى مشاركة جاكوب في إنقاذ كلب ضال – من أيدي حملة منظمة رسميا لقتل الكلاب ، تتكون من رجال كل منهم مجهز بشـارات حمراء وقضبـان (رمـاح) ملفوفـة بسلك طويل لاصطياد الكلاب – وحمله بعيداً عنهم إلى دكتور سـكرتيا ، حتى أوصله في النهاية إلى أصحابه ، وهو ما أشار إليه الكاتب ميـلان كونديرا، في سياق إجابته لسؤال حول طريقته في معالجة التاريخ ، حين قال "يكتب علم التاريخ تاريخ المجتمعات لا تاريخ الإنسان ، لذلك فغالبـاً ما ينسى علم التاريخ الأحداث التاريخية التي تتحدث عنها رواياتي . مثلاً في السـنوات التي تلت الغزو الروسـي لتشيكوسلوفاكيا عـام ١٩٦٨ سبق الإرهاب ضد الشعب مجازر نظمت رسمياً للكلاب . تلك حلقة منسية

لا أهمية لها في نظر المؤرخ أو عالم السياسة ، لكنها ذات دلالة انثروبولوجية رفيعة . ولم أوح بالجو التاريخي لروايتي " فالس الوداع " إلا بهذه الحلقة وحدها "(٨١).

لم تكن مشاركة جاكوب في إنقاذ كلب من المجزرة المنظمة للكلاب من قبل السلطة ، وحدها التي كشفت أزمة نظام المجتمع في تشيكوسلوفاكيا ، بل انظر إلى عمق تأثير ذلك في وجدان الأطفال في المشهد الذي تذكره جاكوب، حين " تذكر أنه منذ سنين وجد جيرانه في العاصمة قطتهم أمام بابهم لسانها مقطوع ، ورجلاها مربوطتان ، ومسامير مدقوقة في مجرى عينيها . كل أطفال الحي كانوا يلعبون لعبة الكبار "(٨٢). كما أن مفردات حياته بتفاصيل ماضيه هي التي كانت حاسمة - في هذا السياق - بدءاً من لقائه مع أولجا ابنة صديقه الذي تم إعدامه وهي في السابعة ، فأخذها تحت وصايته ، فإذا بها تستفسر منه عن أبيها " إن كان قد فعل في الآخرين نفس الشيء الذي فعلوه معه. وعموماً ، فإن الذين ساقوه إلى المشنقة من نفس نوعيته : لهم نفس المعتقدات ، وكانوا متعصبين مثله . كانوا مقتنعين بأن كل من يخالفهم - مهما كانت درجته طفيفة - فهو تهديد مميت للثورة . كانوا ارتيابيين لدرجة مريضة . لقد بعثوه إلى حتفه باسم عقيدة .. يقر هو بنفسه الولاء لها "(٨٣)، فأوضح لها جاكوب : " نظرياً ، من الممكن انه ارتكب نفس المظالم التي فعلوها معه . ليس هناك شخص على هذا الكوكب غير قادر على إرسال بشري زميل إلى حتفه دونما أي وازع ضمير . على الأقل أنا لم أعثر على أحد مثل ذلك "(٨٤).

لكنه بين (الحقيقة) للدكتور سكرتيا " تصادقنا مرة ، وكان ذلك السبب في افتخاره ، بضم صوته معهم للحكم علي ، وبرهن هذا على أنه يضع المثاليات فوق الصداقة . وعندما وصمني بخيانة الثورة ، كان يظن أنه يخضع اهتماماته الشخصية لشيء أعلى ، وأعتقد أن هذا كان

أفضل تصرف له في حياته "[٨٥]، ولكن " بعد ستة أشهر أعدموه هو نفسه ، بينما كنت محظوظاً ونفذت برقبتي "[٨٦]؛ هكذا شعر " بالشفقة " على أولجا ، ولم يأخذها بجريرة أبيها السياسية "[٨٧].

وانظر - أيضاً - إلى تقييمه الخاص لحياته " لقد كان يعيش ، كما يقولون ، في مركز الأحداث ، وشارك في الحوادث الجارية . كان يشتغل بالأمور السياسية وكلفه ذلك حياته بالفعل . وحتى بعد أن طردوه، فقد واصل مع التطورات السياسية . كان يفكر دائماً أنه يستمع إلى دقات قلب بلاده "[٨٨]. ثم إذا به يتشكك في جدوى ما قام به " ولكن ما الذي كان يسمعه حقاً ؟ نبض الأمة ؟ قد تكون ساعة، منبه قديم ، منبه قديم مهجور يقيس الوقت المغلوط . ألم تكن كل هذه الكفاحات مجرد وهم كان يصرفه عما هو مهم فعلاً في الحياة "[٨٩].

* * *

من ناحية أخرى ، ساهم ظهور شخصية جاكوب في كشف أبعاد شخصية د. سكريتا ، زميل الدراسة السابق ، كأعظم حالم في العالم . لكن الأهم ، أنه ساعد - أيضاً - في تحديد مصير شخصية روزينا (بطلة الرواية)، أو بالأحرى موتها ؛ حين بدأ الأمر من جميل قديم أسداه له د. سكريتا ، حين أعطاه حبة سم ، كان قد طلبها لتكون معه في أعقاب قضاء عام في السجن ، حتى يستخدمها عند الضرورة ، وعند وداعه للدكتور أعادها إليه ، لكنه لم يأخذها منه. وانظر إلى الدور الذي لعبته المصادفة (المبالغ فيها) حين كان جالساً في كافتيريا ، فإذا روزينا ، التي كانت زميلاتها قد قدمن لها أنبوباً (مماثلاً) به حبوب مهدئات مشابهة ، تجلس في المكان الذي يفضله (وهو الوافد الجديد أصلاً على المكان !) ، وحين انصرفت نهض وجلس مكانها واكتشف وجود الأنبوب ، فعبث بمحتوياته من الحبوب وسرعان ما وضع حبة السم بينها (!)، وأغلق

الأنبوب . وحين عادت روزينا ، انتزعت الأنبوب من فوق المائدة وانصرفت دون أن ينطق (!)... والتقت مع بارتلف ، وعلى ضوء كلماته الحانية أعادت اكتشاف نفسها ؛ " لأن الأشياء الأساسية فعلاً في الحياة توجد دون تفسير ولغير ما سبب ، تشتمل على منطقها الداخلي "[٩٠]، "ولا حاجة بها للاستعجال أو الخوف من مرور الزمن "[٩١].

وعندما اقتحم عليها فرانتا ... في المنتجع ، وأثار ثائرتها ، تناولت حبة من أنبوب المهدئات ، فكانت نهايتها !

والآن ، بماذا يفسّر (موت) البطلة ؟!

قد يبدو أول التفسيرات (أخلاقياً). كعقاب لرغبتها في القفز إلى مستوى أعلى ... وهو تطلع مدان ؛ لعدم معايشتها لواقعها الخاص ، (الذي ربّما اكتشفت بعضاً من إمكاناته في حضرة الأمريكي) ، وعدم بذلها الجهد الواجب للصعود !

وقد يتبدى ثاني التفسيرات (فنيّاً) بانتصار وسيادة الرافد الثاني (الحبكة الثانية) وتسببه في (موت) الحبكة الأولى !

وقد يرجع ثالث التفسيرات إلى أن جاكوب هو نتاج مجتمع ولّد فيه الرغبة في القتل ، وكان يعرف " إن كل البشر تتمنى سراً موت إحداهم ، ويمنعهم شيئان من تحقيق رغبتهم : الخوف من العقاب والمصاعب البدنية لارتكاب جريمة قتل "[٩٢]، وربّما بدا ذلك " إشباع لرغبة قديمة ، شوق كان يرتقب منذ سنين أن تسنح له الفرصة المناسبة ، شوق قوي حتى أنه في النهاية قد ابتدع هذه الفرصة لنفسه"[٩٣].

ويبقى احتمال أخير .. ربّما بدا كشعور (لا عقلاني) بالأسف ، ربّما راود كونديرا وهو يغادر موطنه الأصلي إلى مستقر آخر ، شعور بدا من شدّة إحساسه بكربه ، وكأنه ارتكب جريمة قتل !!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(٣ - ٢) تشريح الإبداع :

والآن ، ما هو تعليل (إبداع) رواية " فالس الوداع " بهذا الشكل الفني ، الذي بدأ بحبكة أولية تقليدية حول الثلاثي القديم (الزوج ، الزوجة ، المخطوبة) ، وتنامي هذا البناء عبر الجزأين الأول والثاني ، ليبرز بدءاً من الجزء الثالث رافد جديد (أو حبكة أخرى) ، بظهور شخصية جاكوب (الذي وافقت السلطات المحلية على هجرته) ، ليندمج هذان التياران حتى نهاية الرواية، وإن مال مركز ثقل الرواية كثيراً نحو الرافد الجديد ؟!

لعل ميلان كونديرا بعد أن هدأت نفسه ، واستقر به المقام في باريس ، قد جرب - متحدياً - أن يكتب رواية ذات موضوع تقليدي حول الصراع بين الأطراف الثلاثة ، ولكن بمعالجة غير تقليدية ، وكتب فعلاً الجزء الأول ثم الثاني ، وربما خطط للأجزاء الثلاثة الأخرى . ولعل إشكالية فنية واجهته ، بعد أن برزت شخصية الأمريكي (الفنان) المحب للبشر والمتقبل للحياة ، وانظر إلى حججه القوية التي ساقها أمام الموسيقار : " هل تظن بأن الناس لديهم الحق في وأد صغير "[٩٤] و" إني أؤمن بأن الحياة لابد من قبولها بشكل تام، هذا هو الأمر الأول الذي له أسبقية على العشر الأواخر. كل شيء قريب الحدوث اليوم هو بين يدي الله، ونحن لا ندري شيئاً عن الغد . ما أسعى لقوله هو أن ذلك القبول التام للحياة يعني التسليم بالغيب... وأنت لا تملك أدنى فكرة عما سيؤول إليه مولود ، ماذا سوف يعني لك ، وهذا هو السبب الذي يدعوك للترحيب به "[٩٥] ولعل كونديرا وهو يمضي إلى نهاية الجزء الثاني ، كان يفكر في حل لهذه الإشكالية، ولعله توقف فعلاً في نهاية هذا الجزء مفكراً .

إذن من الناحية (الفنية) ، كانت هناك (ضرورة) بروز شخصية (مقابلة) لشخصية الفنان الأمريكي المعارض ، تسوق هي الأخرى حججها الدامغة المؤيدة للإجراء . ثم ظهرت إشكالية أخرى حول كيفية إدخاله إلى المشهد الروائي ، عندئذ توهجت مخيلة الفنان فيه ، وأسعفته ذاكرته بالحل ، كان هذا الحل مستمداً من واقع حاله : سيظهر هذا الشخص بشكل مفاجيء ؛ لأنه جاء لتوديع أصدقائه لحتمية سفره في اليوم التالي، بعد أن وافقت السلطات المحلية على سفره " للتدريس في جامعة أجنبية " (وهو واقع الحال فعلاً مع كونديرا) .

هكذا - ربّما - وُلدت شخصية جاكوب ، وقدمت فعلاً حججها الدامغة المؤيدة للسقوط في الجزء الثالث ، لكنها - كانت تحمل قبساً من أسرار عملية الإبداع ففي الوقت الذي رأت فيه - تلك الشخصية - النور، كانت قد انفلتت مشكلة الهجرة (التي مازالت تؤرق كونديرا) من عقالها ، بعد أن وجدت لها متنفساً في شخصية جاكوب ، فكان لابد من أن يتفحص على صفحتها تجربة اغترابه بكل أبعادها ما ظهر منها وما خفي ، وأن يجوب وراءها - بجرأة - مختلف المناطق المحظورة دون حرج ؛ حتى يستقر بالاً ويجد خلاصه !

ويؤيد هذا التفسير، جزء من الحوار الشامل ، الذي أجراه معه كريستيان سالمون لمجلة " باريس ريفيو " عام ١٩٨٣ :

" إنك لم تتحدث أبداً تقريباً عن " فالس الوداع " " ؟

- مع أنها بمعنى ما من أعز رواياتي علي . لقد كتبتها ، كما هو شأني في " غراميات مرحة " بكثير من التسلية وبكثير من السعادة بالمقارنة مع كتابتي لغيرها . لا بل كتبتها كذلك في حالة ذهنية مختلفة وبسرعة أكبر أيضاً .

- ليس فيها سوى خمسة أجزاء ؟

– إنها متناسقة بدون استطرادات ، ومؤلفة من مادة واحـــدة ، ومحكية على الإيقاع نفسه ، ذات طابع مسرحي ، مؤسلبة ، وقائمة على شكل الفودفيل .

– ماذا تعني بالنسبة لك كلمة فودفيل ؟

– شكل يضفي أهمية كبرى على العقد مستخدماً لذلـــك جهـاز المصادفة غير المنتظرة والمبالغ فيها "[٩٦].

هنا ، قد يتفسر مبرر عدم التحدث عنها ، وهو يستعرض أعماله الروائية ، التي أنجزها بعد استقراره في باريس ، " مع أنها بمعنى مـــا أعز رواياتي علي " ربما لأن فيها جزءاً عزيزاً من نفسه ، مـــن سـره الدفين ، من تجربة اغترابه الخاصة !

ويتأكد هذا التفسير ، حين أضاف " كما هو شأني في " غراميات مرحة " بكثير من التسلية وبكثير من السعادة بالمقارنـــة مـــع كتابـاتي لغيرها "، لقد حاول أن يلتمس تعليلاً لكونها أعـــز رواياته علـــى نفسـه بأن يدرجها في سياق واحد مع مجموعة قصص " غراميـــات مرحـــة "، لكنه ، سرعان ما استطرد مصححا " لا، بل كتبتها كذلك في حالة ذهنيـــة مختلفة وبسرعة أكبر كذلك ". أما الحالة الذهنية ، فربما كـــانت وطـأة تجربة الاغتراب والاستقرار في مكان جديد . أما السرعة ، فتعكـــس – هنا – جو تدفق الإبداع هادراً مدمدماً ؛ ليحرره من إسار تجربة اغترابه!

أما عندما يحاول تصنيفها (فنياً) بأنها على شكل الفودفيل ، فهذا رأي يعكس محاولة الكاتب، بعد أن أتم كتابتها ، أن ينظر ما انفلت فيهـــا من (مصادفات) غير منتظرة ، ومبالغ فيها ، فرضه – أساساً – مســـار الأحداث، أو ربما طور التجربة الإبداعية، التي كانت ماتزال في مرحلـــة الحمل .

(٤) الياباني كوبو آبي :

(٤ - ١) دعوة جديدة :

رغم أن كوبو آبي ولد في طوكيو عام ١٩٢٤ ، إلا أنه أُجبر طفلاً (عمره عام) على الارتحال بصحبة أبيه ، الذي يعمل في موكدين بالصين ، حيث تفتحت عينا الطفل ، خلال سنوات (نشأته الأولى) على مجتمع غريب، شديد (التمايز) في اللغة والثقافة وكل شيء في مجتمعه القديم ، الذي (يحكون) عنه. وربما لم تتح مشاغل العمل للأب الفرصة أن يأخذ بيد طفله ؛ كي يساعده على أن يتواءم مع المجتمع الجديد . وإذا أخذنا في الاعتبار المستوى الاجتماعي للأب كعضو في هيئة تدريس الطب بالجامعة في منشوريا ، وأصل العائلة العريق في هوكايدو . فلنا أن نتخيل شكل (التربية) التي كان ينالها كوبو آبي. فإذا أضفنا إلى ذلك ما يتمتع به الطفل من حس مرهف - تبدى بعد ذلك في موهبته الكبيرة - فلنا أن نتخيل شكل (الورطة) ، التي وجد الطفل نفسه مزروعاً في مركزها ، عاجزاً ، وحيداً (فكان لابد أن يعتمد على ذاته ، وأن يستنفر كل قواه ، كي يقاوم كل العناصر السلبية التي تجذبه لأسفل ، كي ينهض من كبوته ليقف وليظل صامداً وسط هدير الزوابع ، والمعاناة . وخلال سنوات الأزمة ، كان يكتسب ، بالمقابل إدراكاً جديداً ، (فكراً جديداً) ، أنبتته الأزمة . وكان الطرح الجديد ، يبدأ بحتمية تقبل الواقع الجديد والتعايش معه ، ومن ثم نبذ الأفكار التقليدية القديمة حول الانتماء إلى الجذور والتشبث بالماضي . من هنا ، يمكننا أن نتفهم ، موقف كوبو آبي ، حين عاد مع أسرته من منشوريا ، والتحاقه بكلية الطب بجامعة طوكيو ؛ انصياعاً لرغبة أبيه ، كابن بار مازال يخضع لآليات الإنتماء الأسري القديم بحكم ارتباطه بتقاليد أسرية عريقة ،

مازال عمادها – الأب – حياً . لكن موت الأب ، بعد تخرجه من كلية الطب مباشرة ، حرره من هذا الالتزام الأسري ، الذي – لعله – كان يمثل عبئاً وقيداً عليه .

إذن ، في تلك اللحظة ، كان قد تحرر – أخيراً – من إسار مجتمع الأسرة الصغير، بعد أن كان سابقاً ، قد تحرر من عبء الانتماء إلى المجتمع الكبير ، خلال فترة حياته في منشوريا بالصين !

من هنا ، نستطيع أن نتفهم إقباله على (الأدب) ، وتفرغه له ، بحيث أنه لم يمارس الطب أبداً . لقد كانت لديه دعوة جديدة ، رسالة ، إلى إنسان جديد " يعيش حياة مدنية عصرية ، ويرفض أن يستغرقه الحنين للماضي ". يريد أن (يبشر) بها الآخرين ، ليس في اليابان وحدها، بل هي موجهة – أيضاً – لكل دول العالم كافة !

من هنا – أيضاً – نستطيع أن نتفهم نضج أعماله الأدبية ، منذ بداياته ، لأنها تنبع من رؤى داخلية ناضجة ، متبلورة عبر سنوات طوال. فرغم أنه بدأ في الخامسة والعشرين من عمره ، إلا أنه نال اعترافاً مدوياً بموهبته ، بعد ثلاث سنوات فقط ، وهو في الثامنة والعشرين بحصوله على جائزة أكوتاجاوا ، أهم وأكبر جائزة أدبية في اليابان على الإطلاق ، لينفتح الطريق أمامه ، ليبدع بعد ذلك بعشر سنوات (١٩٦٢) ، روايته الرائعة ، وربما أنضج أعماله قاطبة " امرأة في الرمال " ؛ لتكون هي المعادل الفني الناضج ، لذات تجربة اغترابه !

(٤ – ٢) " امرأة في الرمال " :

يبدأ الفصل الأول من الرواية بهذا المفتتح " اختفى رجل ، ذات يوم من أيام أغسطس . وكان قد انطلق في إجازة على شاطىء البحر ، على مسيرة تصل بالكاد إلى نصف يوم بالقطار ، ثم احتجبت أخباره .

ومضى ، بلا طائل، التحقيق الذي أجرته الشرطة ، والاستفسارات التي نشرت في الصحف "[٩٧] ويختتم هذا الفصل بعد طرح عدد من التكهنات حول اختفاء الرجل بأنه " انقضت سبع سنوات دون أن يعلم الحقيقة أحد، وهكذا فقد تم، إعمالاً للمادة ٣٠ من القانون المدني ، إعلان الرجل في عداد الموتى "[٩٨].

هذا طرح إجمالي للجزء الظاهر أو السطح الخارجي لبناء الرواية ، يتدعم بمستندين تفصيليين يردان في ختام الفصل الأخير من الرواية ، المستند الأول " إخطار عن أشخاص مفقودين "[٩٩] مقدم من قبل نيكي شينو (الأم) بتاريخ ١٨ فبراير ١٩٦٢ تخطر فيه محكمة الأحوال المدنية عن فقد ابنها نيكي جومبي من مواليد ٧ مارس ١٩٣٤ (لاحظ أن كوبو آبي ولد في ٧ مارس ١٩٢٤) أما المستند الثاني فهو " حكم " أصدرته محكمة الأحوال المدنية بتاريخ ٥ أكتوبر ١٩٦٢ ، باعتبار نيكي جومبي مفقوداً "[١٠٠].

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

هذا الإطار الخارجي الذي تبدأ به الرواية إجمالياً ويترجم في النهاية مستندياً ، يحصر بداخله ثلاثين فصلاً ، تمتد لفترة سبع سنوات ، هي الحياة (الحقيقية) التي عاشها ويعيشها هذا (المفقود) .

ولعل بناء الرواية بهذا الشكل (المغلق) يوحي أننا (في هذه الحياة) محاصرون داخل دائرة (ظاهرة) مغلقة ، لا فكاك ولا مهرب منها. أو كأن ما يعرفه الإنسان عن الآخرين هو الجزء (الظاهر) منهم فقط بينما تظل (حقيقة) شخصياتهم الخاصة سراً مستغلقاً دائماً . كما قد يؤكد هذا البناء أن الحياة البشرية أمام المجتمع الحديث لا يمكن إثباتها إلاّ بمستندات (مجتمع بيروقراطي) بينما تبقى حياتنا (الداخلية) مغلقة لا تعرف !

بدءاً من الفصل الثاني وحتى الفصل الواحد والثلاثين نتابع

رحلة بطل الرواية وحياته في الداخل فإذا هو مدرس أعزب قام بإجازة لثلاثة أيام من عمله ليمارس هوايته كجامع للحشرات ؛ فيسجل اسمه في موسوعة عالم الحشرات المصورة ، فانطلق بالقطار إلى بلدة سك ثم تابع بالحافلة إلى نهاية رحلتها عبر الجبال، ماضياً عبر الرمال والتلال إلى قرية صغيرة " بالغة البؤس ، تثقل الأحجار سقوف دورها ، وتمتد متناثرة بلا نظام حول برج سامق لمراقبة الحرائق "(١٠١). "وبدت الدور كأنها تغوص في أغوار حُفرت حفراً في الرمال ، إذ كان سطح الرمل يعلو السقوف ، وغارت الصفوف المتتابعة من الدور ، أعمق فأعمق إلى قرار منخفضات "(١٠٢).

كانت آخر حافلة قد ذهبت منذ فترة ، واقترب الليل ، فطلب أن يقضي الليل في القرية، فأخذوه إلى دار مستقرة في القرار ، هبط إليها على سلم متين من الحبال. كانت مضيفته أرملة في الثلاثين من عمرها فقدت زوجها في العام الماضي خلال الإعصار . ومنذ البداية بدا له أن "هذه الدار نصف ميتة بالفعل ، فدواخلها أوغلت في التهامها ألسنة رمال لا تكفّ عن التدفق "(١٠٣). ثم أوضحت له السيدة طبيعة عملها اليومي في كنس الرمال ؛ لأنها " تأتي من كل صوب ، وفي الأيام التي تهب فيها الريح في اتجاه البلدة ، تتراكم تحت السقف ، وإذا لم أبعدها فإنها تتكون بكثافة، لا تعود معها ألواح السقف قادرة على استيعابها "(١٠٤)، " وهي تؤدي إلى تحلل الأعمدة الخشبية "(١٠٥)، " ومن السهل التعامل مع الرمال ليلاً ، لأنها تكون رطبة. أما حينما تكون جافة فإنك لا تعرف متى ولا أين تنهال عليك ساحقة "(١٠٦). عندئذ فكر في أن المرأة " كانت موضوعات حديثها محدودة ، ومع ذلك فحينما تدخل ميدانها الخاص تكتسب فجأة حركية جديدة "(١٠٧). (لعل مرجع تلك الحركية أن هذا العالم هو مجال خبرتها ومعرفتها وبمعنى آخر حياتها !).

بدأت معاناته حين اكتشف أنه أصبح سجين هذه الدار ، بعد أن اختفى سلم الحبال وأحضروا له جاروفاً وصفائح للمعاونة في تعبئة الرمال المنهارة إلى الداخل، وإخراجها في صفائح يرفعها مجموعة من الفتية بالحبال ، وينقلونها إلى الخارج بواسطة شاحنة صغيرة ذات ثلاث عجلات بمحرك .

ويمكن تقسيم مراحل رحلة حياة المدرس في (الداخل) إلى ثلاثة أجزاء ، تتسق مع تقسيم المؤلف كوبو آبي .. الجزء الأول يتكون من تسعة فصول ، ويمثل مرحلة (التعرّف) على الواقع الجديد . حاول فيه الرجل أن يتجنب إغراء المرأة . وفيه - أيضاً - بدأت أولى محاولاته للهرب بالحفر من القاع ، لتتداعى الرمال من أعلى ، ثم يزيل المزيد ، ليدع القمة تهبط . لكن محاولته باءت بالفشل بعد أن أصيب بضربة شمس وانقضت عليه الرمال، فسقط مغشياً عليه ، وظل طريح الفراش وأخذت الحمى بخناقه . في هذه المرحلة أيضاً واجه ذاته ، حين أيقن أن " اهتمامه بالرمل وجمعه للحشرات ، كانا في نهاية المطاف ، وسيلتين للهرب ، مهما كان طابعه المؤقت " من التزامات حياته والجمود المخيم عليها "[١٠٨]. كما تنامى وعيه ، حين " أدرك أن الرمل وحده هو عدوه . هذا هو جوهر الأمر "[١٠٩].

يشمل الجزء الثاني سبعة عشر فصلاً ، وفيه تتوطد علاقته بالمرأة ، وتستمر محاولاته للهرب : تارة بادعاء المرض ، وتارة أخرى باعتقال المرأة وقيدها ، مهدداً بأنه لن يكون هناك عمل على رفع الرمال لأعلى، فإذا ما سيطرت الرمال على هذه الحفرة ، فإنها ستشق طريقها عبر القرية كلها . لكن محاولته فشلت ؛ لأن رجال التعاونية يربطون منح الماء - الضروري للحياة - بالعمل . فاضطر أن يعود إلى العمل وأن يتعاون مع المرأة ؛ حتى يحصلا على حاجتهما من الماء. ونجحت آخر محاولة للهرب بواسطة حبل صنعه بخطّاف تعلّق به وصعد لأعلى ، ولكن

نظراً لأنه لم يكن يملك خريطة بتضاريس المكان فقد سقط في مستنقع للرمال المتحركة ، فاستغاث بأهالي القرية حتى أنقذوه ليعود ثانية رهين الدار !

والجدير بالذكر – في هذه المرحلة – أنه في الوقت الذي كان يسعى فيه جاهداً للهرب مشدوداً إلى ماضيه وعالمه القديم ، كان هناك تحول خطير يحدث داخله للتواؤم مع المكان ، فحين جاء إلى تعاونية الصيادين منذ البداية كان الشعار المرفوع عليها بحروف بارزة " فلتحب دارك " (أوليست هي ذات وصايا الأديان السماوية التي تحض الإنسان على الرضى بما قسم الله له وتقبله ؟!). وهو نفس ما تردد – بعد ذلك – حين أبدى إعجابه بتعاون الأهالي في رفع الرمال ، فدار بينه وبين المرأة حواراً ، بدأته قائلة :–

– " نعم ، فنحن نتبع في قريتنا الشعار القائل " فلتحب دارك ".

– أي نوع من الحب هذا ؟

– إنه الحب الذي تكنّه لمكان إقامتك "[١١٠].

إذن ، يبدأ الأمر إذا ما تقبلنا أولاً حياتنا التي نعيشها ، ليتولد في إثره مفهوم (الالتزام) بالعمل ، وهو ما يتضح من حوارهما ، حين يقول لها :

– لكن هذا يعني أنك على قيد الوجود لا لشيء إلا لإخلاء الرمل، أليس كذلك ؟

– بلى ، ولكننا لا نستطيع التهرب من العمل ليلاً ، كما تعلم"[١١١].

كان يرى أن حياتها محض عبث ، أما هي فكانت قانعة بحياتها، متقبلة ما يترتب عليها من التزامات ، لذلك تحاول أن تفسر له ، إن

"القرية تواصل البقاء ، لأننا لا نكف عن إخلاء الرمل قط على هذا النحو. أما إذا توقفنا ، فإن الرمال ستدفنها تماماً خلال عشرة أيام ، وبعد ذلك سيحل الدور على القرية المجاورة هناك "[112].

وحين يندهش من أسلوب عملهم البدائي ، تخبره " على أية حال فطريقتنا الحالية هي الأرخص ، ولو أننا تركنا الإدارة الحكومية تمضي في طريقها ، لطمرتنا الرمال ، بينما هم يعبثون بعدادات تعليم الأرقام للأطفال "[113].

وأخيراً ، ينهض ليتعاون معها ، فتريه طريقة العمل الصحيحة . هنا يكون تحوله قد اكتمل " لربما كان عليه أن يرضى بما قدره الخالق ، وأن يدع الأمور تجري في أعنتها " وهنا – أيضاً – يتفهم معنى العمل الذي كان يراه من قبل ضرباً من العبث " فالعمل يبدو شيئاً جوهرياً بالنسبة للإنسان ، شيء يمكنه من تحمل المرور السريع والعبثي للزمن"[114].

يكون منطقياً – بعد ذلك – أن نرى في الجزء الثالث (الذي يتكون من أربعة فصول) نتائج ما طرأ عليه من تغير بعد أن قنع بحياته الجديدة ، فأقبل راضياً على العمل، فتفتحت أمامه آفاق (الإبداع) ، حين اكتشف أسلوباً جديداً لتخزين الماء أسماه " مصيدة الماء "[115] كما "أدى ابتكاره لخيمة صغيرة من البلاستيك لتقيهما الرمل خلال نومهما واختراعه تدخين الأسماك بدفنها في الرمل الحار وما إلى ذلك من أمور، إلى جعل الوقت ينقضي على نحو طيب "وحين اضطروا إلى نقل امرأته إلى المستشفى لمرضها الطارىء ، تدلى الحبل أمامه ، عندئذ " أدرك أنه ينفجر بالرغبة في التحدث إلى أحد عن مصيدة الماء ، ولو أنه أراد الحديث عنه لما وجد مستمعين خيراً من القرويين، لسوف ينتهي الأمر بأن يحادث أحداً ... إن لم يكن اليوم فغداً .. وبمقدوره ، بالمثل ، أن يؤجل هربه ، إلى ما بعد ذلك "[116].

لقد صار مدجناً ، أصبح جزءاً من المجتمع الجديد ، يدين له بالإنتماء ؛ فتولدت لديه رغبة طبيعية في التواصل مع الأعضاء الآخرين داخل هذا المجتمع .

* * *

وأخيراً ، هنا - في هذه الرواية - يتسع التفسير لنرى هذا الرافد الجديد رمزاً للإنسان حين يأتي للحياة دون رغبة منه ، ليظل يقاوم ويقاوم حالماً ببقاء لا طائل وراءه ، ودون أن يعي أن مقاومته محض عبث لا جدوى منه ، وأن الأصح أن (نحب) هذه الدار التي وجدنا فيها ، وأن نقنع بها ونتقبلها ، وأن نعمل بكد من أجل الحفاظ عليها ؛ عندئذ تتفتح أمامنا أبواب الإبداع ، فنهنأ بالعيش فيها .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الهوامش

(١) مختار (يحيى) : عروس النيل إدارة الكتب والمكتبات دار أخبار اليوم – القاهرة ١٩٩٢ .

(٢) مختار (يحيى) : ماء الحياة دار سعاد الصباح – القاهرة ١٩٩٢ .

(٣) مختار (يحيى) : كويلا ، الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة – القاهرة ١٩٩٧ .

(٤) شعراوي (ابراهيم) الخرافة والأسطورة : في بلاد النوبة ص ٢٦ الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ١٩٨٤

(٥) المصدر السابق ص ١٧ .

(٦) المصدر السابق ص ١٧ .

(٧) الصدر السابق ص ١٧ .

(٨) المصدر السابق ص ٤٩ .

(٩) مجلة " القاهرة " مقال " حول مصطلح الأدب النوبي : حجاج حسن أدول " ص ٢٣٥ عدد نوفمبر ١٩٩٣ .

(١٠) جريدة الأهرام عدد ٥ نوفمبر ١٩٦١ .

(١١) مختار (يحيى) : من تجاربهم شهادة مجلة الفيصل ص ٧٩ – العدد ٢٢١ إبريل ١٩٩٥ .

(١٢) زين العابدين (د. علي) من صياغة الحلى الشعبية النوبية ص ٢٧ – الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨١ .

(١٣) حامد (السيد أحمد) : النوبة الجديدة ص ٢٨ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨١ .

(١٤) مير (لوسي) : مقدمة في الأنثروبولوجيا الاجتماعية : ترجمة وشرح د. شاكر مصطفى سليم ص ٣٥٩ ، ٣٦٠ – دائرة الشؤون الثقافية والنشر – بغداد ١٩٨٣ .

(١٥) حقي (يحيى) : قنديل أم هاشم دار المعارف – القاهرة ١٩٤٥ .

(١٦) حقي (يحيى) : دماء وطين دار المعارف – القاهرة ١٩٤٥ .

(١٧) حقي (يحيى) : أم العواجز سلسلة الكتاب الذهبي . دار روزاليوسف القاهرة ١٩٥٥ .

(١٨) حقي (يحيى) : صح النوم المطبعة النموذجية – ١٩٥٩ .

(١٩) حقي (يحيى) : عنتر وجولييت دار العروبة – ١٩٦٠ .

(٢٠) حقي (يحيى) : الفراش الشاغر الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٨٦ .

(٢٢) حقي (يحيى) : كناسة الدكان . آخر مؤلفات يحيى حقي الكاملة ، التي بلغ عددها ثمانية وعشرين كتاباً ، كما هو موضح بثبت المؤلفات الموجود في آخر الكتاب . وقام بإعداد هذه الأعمال ومراجعتها الأديب فؤاد دوارة ، وصدرت عن الهيئة العامة للكتاب . ١٩٩١ .

(٢٣) حقي (يحيى) : سيرة ذاتية بعنوان " أشجان عضو منتسب " ص ٢٥٤ - مجلة عالم الفكر . المجلد الخامس . العدد الثالث ١٩٧٤ .

(٢٤) المصدر السابق ص ٢٥٥ .

(٢٥) المصدر السابق ص ٢٥٨ .

(٢٦) المصدر السابق ص ٢٥٨ .

(٢٧) لمزيد من التفاصيل ، انظر المصدر السابق من ص ٢٦٠ - ٢٦٣ .

(٢٨) كونديرا (ميلان) : فالس الوداع . من تعريف المترجم محمد عيد ابراهيم بالمؤلف - دار الهلال - القاهرة ١٩٩٨ .

(٢٨) كونديرا (ميلان) : البطء ، من تعريف المترجم طلعت الشايب بالمؤلف دار شرقيات ١٩٩٦ .

(٢٩) كونديرا (ميلان) : غراميات مرحة ، ترجمة فوزي شعبان دار الآداب ط ١ ١٩٨٨ .

(٣٠) كونديرا (ميلان) : الحياة هي في مكان آخر ترجمة رنا إدريس دار الآداب ط ١ ١٩٨٨ .

(٣١) كونديرا (ميلان) : كتاب الضحك والنسيان ترجمة انطوان أبو زيد " ط ١ ١٩٩٠ .

(٣٢) كونديرا (ميلان) : كائن لا تحتمل خفته ترجمة ماري طوق المركز الثقافي العربي بيروت ١٩٩١.

(33) Kundera (Milan) Immoprtality, translated from the czech by Peter Kussi Harper Collins Publishers New York 1991.

(34) Kundera (Milan) : The art of novel translated from the French by linda Asher Grove Press New York 1988.

(٣٥) كونديرا (ميلان) : البطء ، من مقدمة المترجم طلعت الشايب لكونديرا دار شرقيات ١٩٩٦ .

(٣٦) المصدر السابق (الغلاف الأخير) .

(٣٧) آبي (كوبو) : موعد سري ترجمة كامل يوسف حسن . من مقدمة المترجم ص ٧ دار الفارابي ١٩٩١ .

(٣٨) عدد من المؤلفين : مختارات من الأدب الياباني المعاصر . ترجمة عبدالكريم ناصيف . من مقدمة المترجم لمسرحية " الأصدقاء لكوبو آبي . ص ٣٩٣ - منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي. دمشق ١٩٨٣ .

(٣٩) آبي (كوبو) : موعد سري من مقدمة المترجم كامل يوسف حسين ص ٧ .

(٤٠) عدد من المؤلفين : الليمون : قصص من اليابان والصين . ترجمة أحمد المديني من مقدمته ص ٦٧ لقصة كوبو آبي بعنوان " جندي حلم ما " دار المأمون . بغداد ١٩٨٩ .

(٤١) آبي (كوبو) : موعد سري من مقدمة المترجم ص ٨ .

(٤٢) عدد من المؤلفين : مختارات من الأدب الياباني المعاصر . من مقدمة المترجم لمسرحية الأصدقاء " ص ٣٩٣ " .

(٤٣) عدد من المؤلفين : مختارات من الأدب الياباني . ترجمة صبري أبو الفضل . مراجعة مختار السويفي ص ٣٩ . الهيئة المصرية العامة للكتاب . مصر ١٩٨٨ .

(٤٤) المصدر السابق ص ٣٩ .

(٤٥) المصدر السابق ص ٣٩ .

(٤٦) المصدر السابق ص ٣٩ .

(٤٧) عدد من المؤلفين : مختارات من الأدب الياباني المعاصر . ترجمة عبدالكريم ناصيف ص ٣٩٣.

(٤٨) عدد من المؤلفين : مختارات من الأدب الياباني . ترجمة صبري أبو الفضل ص ٤٠ .

(٤٩) مختار (يحيى) : من تجاربهم : شهادة ص ٧٩ مجلة الفيصل العدد ٢٢١ ابريل ١٩٩٥ .

(٥٠) المصدر السابق ص ٧٩ .

(٥١) حقي (يحيى) : أشجان عضو منتسب ص ٢٥٨ - ٢٥٩ مجلة عالم الفكر . المجلد الخامس العدد الثالث ١٩٧٤ .

(٥٢) حقي (يحيى) : خليها على الله (السيرة الذاتية) دار الهلال - القاهرة - يناير ١٩٩١ .

(٥٣) حقي (يحيى) : أشجان عضو منتسب ص ٢٥٩ .

(٥٤) المصدر السابق ص ٢٥٩ .

(٥٥) حقي (يحيى) : دماء وطين دار المعارف - القاهرة ١٩٤٥ .

(٥٦) حقي (يحيى) : خليها على الله ص ١٦٣ .

(٥٧) المصدر السابق : ص ١٦٣ .

(٥٨) حقي (يحيى) : قنديل أم هاشم - دار المعارف - القاهرة ١٩٤٥ .

(٥٩) حقي (يحيى) : أشجان عضو منتسب ص ٢٦١ .

(٦٠) حوار مع يحيى حقي أجراه معه سليمان مظهر " مجلة العربي " العدد ٣٦٥ - إبريل ١٩٨٩.

(٦١) حقي (يحيى) : قنديل أم هاشم ص ١٦ .

(٦٢) المصدر السابق ص ١٧ .

(٦٣) المصدر السابق ص ١٩ .

(٦٤) المصدر السابق ص ٣٥ .

(٦٥) المصدر السابق ص ٣٦ .

(٦٦) المصدر السابق ص ، ٤٢ .

(٦٧) المصدر السابق ص ٥٠ ، ٥١ .

(٦٨) المصدر السابق ص ٥٣ .

(٦٩) المصدر السابق ص ٥٤ .

(٧٠) المصدر السابق ص ٥٦ .

(٧١) حوار مع يحيى حقي أجراه معه سليمان مظهر مجلة العربي . العدد ٣٦٥ . إبريل ١٩٨٩ .

(٧٢) حقي (يحيى) : أشجان عضو منتسب ص ٢٦١ .

(٧٣) المصدر السابق ص ٢٦١ .

(٧٤) الحوار السابق مع يحيى حقي أجراه معه سليمان مظهر .

(٧٥) حقي (يحيى) : اشجان عضو منتسب ص ٢٦١ .

(٧٦) حقي (يحيى) : قنديل أم هاشم ص ٥ ، ٦ .

(٧٧) حقي (يحيى) : أشجان عضو منتسب ص ٢٥٥ .

(٧٨) حقي (يحيى) : جهادي في الفن – مجلة " شموع " ص ٣٩ . العدد الأول . مارس ١٩٨٦ .

(٧٩) الحوار السابق مع يحيى حقي . أجراه سليمان مظهر .

(٨٠) حقي (يحيى) : جهادي في الفن – مجلة " شموع ".

(٨١) حوار مع ميلان كونديرا : أجراه معه كريستيان سالمون لمجلة " باريس ريفيو " عـــام ١٩٨٣ . مجلة " العرب والفكر العالمي " ص ١٠ ، ١١ – العددان ١٥ ، ١٦ خريف ١٩٩١ .

(٨٢) كونديرا (ميلان) : فالس الوداع ترجمة محمد عيد ابراهيم ص ١٢٨ دار الهلال القاهرة ١٩٩٨ .

(٨٣) المصدر السابق ص ٧٤ .

(٨٤) المصدر السابق ص ٧٤ .

(٨٥) المصدر السابق ص ٢٠٧ .

(٨٦) المصدر السابق ص ٢٠٦ .

(٨٧) المصدر السابق ص ٢٠٧ .

(٨٨) المصدر السابق ص ٢٠١ .

(٨٩) المصدر السابق ص ٢٠١ .

(٩٠) المصدر السابق ص ١٧٠ .

(٩١) المصدر السابق ص ١٨٢ .

(٩٢) المصدر السابق ص ٢١٣ .

(٩٣) المصدر السابق ص ٢١٣ .

(٩٤) المصدر السابق ص ٢٨ .

(٩٥) المصدر السابق ص ٢٩ .

(٩٦) الحوار السابق مع ميلان كونديرا الذي أجراه كريستيان سالمون ص ٣٨ ، ٣٩ .

(٩٧) آبي (كوبي) : امرأة في الرمال ترجمة كامل يوسف حسن ص ١٧ - ١٩ دار الآداب بيروت ط ١ ١٩٨٨ .

(٩٨) المصدر السابق ص ١٩ .

(٩٩) المصدر السابق ص ٢٦٢ .

(١٠٠) المصدر السابق ص ٢٦٣ .

(١٠١) المصدر السابق ص ٢١ .

(١٠٢) المصدر السابق ص ٢٢ .

(١٠٣) المصدر السابق ص ٤٦ .

(١٠٤) المصدر السابق ص ٤١ .

(١٠٥) المصدر السابق ص ٤٢ .

(١٠٦) المصدر السابق ص ٥٠ .

(١٠٧) المصدر السابق ص ٥٢ .

(١٠٨) المصدر السابق ص ٧٨ .

(١٠٩) المصدر السابق ص ٥٣ .

(١١٠) المصدر السابق ص ٥٤ .

(١١١) المصدر السابق ص ٥٥ .

(١١٢) المصدر السابق ص ١٧١ .

(١١٣) المصدر السابق ص ١٧٧ .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(١١٤) المصدر السابق ٢٥٨ .

(١١٥) المصدر السابق ٢٣٣ .

(١١٦) المصدر السابق ص ٢٦١ .




ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الشعر العربي الحديث

بين الإبداع والتلقّي

http://Archivebeta.Sakhrit.com

أحمد الجوة

١ - المقدمة :

لا نروم في هذه المقدمة الوجيزة تفصيل القول في التلقي وآلياته ، ولا تقصّي الأصول النقدية والجمالية التي تأسست عليها نظرية التلقي ، حسبُنا أن نشير إلى أنّ هذه النظرية تبلورت معالمها في ثمانينات قرننا هذا بألمانيا داخل جامعة كونستانس (Constance) وإلى أنها حوّلت زاوية النظر " من الإهتمام بالمؤلف والعمل على النص والقارىء"[1] وخرجت بالنقد الأدبي من دائرة الإنشائية وهي علم بالنص وشروط صناعته إلى فضاء الجمالية وهي حقل تُختبر داخله آثارُ الأعمال الفنية في متقبليها. ولهذا "تمنح دراسةُ القارىء المنتج للدلالة دوراً نشيطاً "[2]. ولما كانت نظرية التلقي تركز بحثها على النص وقارئه ؛ فهي تسعى إلى تبيّن وجوه التفاعل الحاصل بين الطرفين وإلى تعيين طاقة الأثر بتحديد درجات تأثيره في متلقيه. لذا لا يمكن الحديث عن نص في إستقلال عن قارىء متقبل ، لأن النص " يسلم بوجود متلق لأنه الشرط الضروري لإبراز طاقته التعبيرية الخاصة . وبعبارة-أخرى فإن النص يقع إصداره من أجل أحد يكون قادراً على تحيينه حتى إذا لم نؤمل بوجوده محسوساً أو تجريبياً "[3].

يمهّد هذا التقديم إلى إثارة المسألة الأساسية التي نسعى إلى التفكير فيها؛ وهيَ " الشعر العربي الحديث بين الإبداع والتلقي". ويثير جملة من الأسئلة أبرزها : هل ثمة تفاعل حقيقي بين هذا الشعر والقراء؟

هل تستقطب مختلف تجاربه وسائر نصوصه المتقبّلين وتحدث فيهم آثاراً جمالية كفيلة بتطوير الذائقة الشعرية وترقية ملكات القراءة. أم إنّها معطلة لفعل التقبل معيقة لاستراتيجيات التلقّي ؟

٢ - تلقّي المدوّنة الإحيائية

يختلف النقاد في استعمال المصطلح لهذه المدونة فهم موزعون بين تسميات نقدية ثلاث هي: الإحيائية ، التقليدية ، الكلاسيكية الجديدة والإختلاف المصطلحي وجه من وجوه التفاعل والتلقي . فأن يصنف ناقد كالدكتور إبراهيم السعافين كتاباً عنوانه " مدرسة الإحياء والتراث "[٤] يخصصه لدراسة نماذج من شعر محمود سامي البارودي وحافظ إبراهيم وخليل مطران وأحمد شوقي ؛ عمل نقدي دال على اعتبار الشعر الإحيائي تجربة لها أصولها شكلاً ومضموناً وعلى استساغة هذه التجربة الشعرية بتأصيلها إبداعياً من خلال الإبانة عن بنيتها النصية في تفاعلها مع أبنية نصية عريقة في تراث الشعر العربي . أما أن يعنون ناقد / شاعر كمحمد بنّيس الجزء الأول من أطروحته بـ " التقليدية "[٥] ويستعرض التسميات التي وصفت بها هذه المدرسة الشعرية (كلاسيكية - كلاسيكية جديدة - نهضة - بعث إحياء - انبعاث) متخيراً ما أثبته عنواناً للقسم الأول من عمله (التقليدية) فموقف نقدي - شعري مغاير لسابقه ؛ لأن المصطلح النقدي المستعمل في هذه الحالة الثانية متأثراً بانتماء الشاعر الناقد إلى أقوى تجارب الكتابة الشعرية ؛ إيغالاً في التحديث وإمعاناً في التعلق بآفاق الحداثة في الشعر والفكر ؛ تعلقاً يفسر تقبلاً شعرياً - نقدياً لنصوص أحمدشوقي ؛ ويُكيّف موقفه من عمل أكاديمي خصصه محمد الهادي الطرابلسي للنظر في " خصائص الأسلوب في الشوقيات "[٦].

يقول " بنيس " بعد أن أبان عن زاويتي التلقي لشعر شوقي ، زاوية القراءة الأسلوبية وزاوية الشعرية : " هي القراءة الأسلوبية تجرد الماضي والحاضر الشعريين من تاريخهما وتاريخ الذات الكاتبة ، وهي بذلك تلتقي مع كتابة شوقي في منحاها واستراتيجيتها . قراءة تقليدية لنص تقليدي "(٧).

أوردنا المثالين السابقين للتفاعل النقدي مع شعر علم من أعلام المدرسة الإحيائية في الشعر العربي الحديث ؛ وقصدنا من ذلك الإبانة عن التغاير الواقع في تلقي هذا الشعر ، وتحديد أصول التغاير ومنطلقات الخلاف . فالنص واحد ، أمّا استراتيجيا التلقي فمتعددة تبعاً للأصول النظرية والجمالية التي ينشد إليها كل متلق .

إذا صرفنا النظر عن هذا الخلاف ورمنا التحقيق في فاعلية الشوقيات ؛ لاحظنا أنها نصوص حظيت زمن إخراجها للقراء بقيمة جمالية ؛ وحققت لنفسها انتشاراً بين عموم المهتمين بالشعر تذوقاً وتأليفاً ، وأن هذه القيمة الجمالية يتواصل الإقرار بها إلى أزمنة لا نعلم مداها والسبب في كل ذلك أن النصوص الكلاسيكية – قديمة كانت أم جديدة – تظل محتفظة بألقها الشعري ، وأن بنية الإستجابة لأثرها تتجدد حتى بعد أن تخبو ، ولذلك يصعب التسليم بأن النصوص الكلاسيكية تغدو في زمن لاحق لها بلا جمهور ، ويغدو تلقيها صفراً لأن إمكانيات تجسيدها وتحيينها – بتعبير إيزر – قائمة بالإحتمال والإمكان(٨).

والمقصود بالتحيين استدعاء ذات النص إلى ذات القارىء وجعل موارد النص في علاقة مباشرة مع رغبات المتلقي .

إذا رمنا تجسيم هذا الكلام أخذنا بعض العينات من شعر شوقي نختبر بها مدى تجسد نصه في ذائقة القارىء وفي وعيه ، ومدى تحقق آفاق الإنتظار التي يرسمها النص الإحيائي(٩). من المعلوم أن قصائد

أحمد شوقي تنزع إلى الطول وهذا دال نصي له قيمته البنائيـــة وأثـره الجمالي من جهة التلقي ؛ لأن النصـوص الطـوال دليـل علـى قـوة الشاعرية. وسبب من أسباب شد المتقبل سامعاً أو قارئاً وبناء مـا قـد نصطلح عليه بمقام التلقي بما يقتضيه من طول إنصات وتركيز الإنتبـاه يساهمان في تمثل النص واحتواء آليات اشتغاله . حين ينظـر المتلقـي لشعر شوقي - مثلاً - في قصيدته " كبار الحوادث في وادي النيـل"[١٠]، ومطلعها :

همّـت الفلك واحتواها المـاء وحـداها بمن تقـلّ الرّجـاء

تقتضي منه قراءتها الوقوف عند أبياتهـا الأربعـة والسـتين والمائتين ، وتقسيمها إلى استهلال (١٧ بيتاً) ؛ يصور فيه الشاعر رحلة في عالم البحر والأمواج ، تثير ذاكرتنا الشعرية فتستحضر رحلة الشاعر العربي قديماً في صحرائه الواسعة ، فيغدو الاستهلال في قصيدة شـوقي معارضة لقصة الرحلة والراحلة في القصيدة الأنموذج . أمـا التخلـص فيمثله بيتها الثامن عشر ؛ وأما عرضها أو موضوعها فهو اسـتعراض لكبار الحوادث في تاريخ الوطن قديماً وحديثاً ؛ (تاريخ رمسيس الثـاني على وجه التخصيص) .

إذا نظرنا في هذه القصيدة الإحيائية إنطلاقاً من تمييز " إيـزر " بين القطب الفني والقطب الجمالي[١١]؛ تبينا أنها لا تثير إشكالاً في تلقيها لأن بنية اشتغالها النصية تحافظ على جملـة مـن مقومـات القصيـدة الأنموذج في التراث الشعري العربي؛ لا من جهة البنية الثلاثية والـوزن والقافية فحسب بل ومن جهة اللغة والصورة والبلاغـة العامـة التـي تحركها لتحدث أثرها في متقبلها .

تبدو البنية الاستعادية أجلى ما تكون عليه من خلال منظورهـا للزمان وفعل الدهر فحركة التاريخ - في القصيدة - دائرية دوماً وفعـل

الزمن هدّام على الدوام ؛ لذا تستعاد صورة المقوّضة لمعالم الحضارة وتشخّص نتائج فعله المدمر .

إنّ بنية اشتغال " الشوقية " تشكيلاً ومنظوراً - لا تترك فجوة بين مبدعها ومتلقيها لأن نظام إنتاج القصيدة واضح المعالم لا لبس فيه؛ ولأن بنية اشتغال القارىء لها سريعة التحقّق ، تعقب بنية اشتغال النص الإحيائي بمجرد أن ترتسم معالمه في ذهن القارىء وذاكرته الجمالية . إنّ تحقق الإستجابة للنص الإحيائي لتقوى خاصة إذا توفرت للمتقبلين معرفة كافية بنظام القصيدة كما استقرّت في الذاكرة الشعرية إنتاجاً وتقبلاً ، وتحقق لهم إلماماً واف بوجود البلاغة وطرائق حلولها في النصوص . ولئن كان النص الإحيائي محل تلق مشترك بين عموم القراء العارفين بالشعر وأنظمته البنائية والدلالية؛ فإن تلقيه يقوى عند صنف مخصوص من القراء تتطور ذائقتهم الشعرية ولم تطعمها ألوان الشعر الحديث في تجاربه المتقدمة ؛ لذا يجوز الحديث عن ضرب من التطابق بين بنية اشتغال هذا النص وبنية استجابة القارىء له ؛ مثلما هي الحال في قول حافظ إبراهيم يتوّج شوقي إمارة الشعر :

أمير القوافي قد أتيت مبايعاً   وهذي وفود الشرق قد بايعت معي

يمكن للناظر في استراتيجيا التلقي الخاصة بالشعر الإحيائي أن يستحضر نصوصاً كثيرة يستدل بها على سهولة التفاعل بين الشاعر وقرائه ؛ لأن بنية الاشتغال فيها تيسر قيام بنية الإستجابة لها في ذائقة القارىء ووعيه الجمالي والتاريخي أيضاً . في ديوان شوقي أمثلة كثيرة لذلك من أبرزها: نهج البردة (ص ١٩٠) الأندلس الجديدة (ص ٢٢٠) -- توت عنخ آمون (ص ٢٦٦) .

تفتتح قصيدة " الأندلس الجديدة "[١٢] وهي من التركيبات التي تحتل في ديوان شوقي أهمية مرموقة بهذين البيتين :

يا أخت أندلس عليه سلام — هوف الخلافة عنك والإسلام
نزل الهلال عن السماء فليتها — طُويت وعمّ العالمين ظلام

وفيهما – وفي القصيدة إجمالاً – نفس تفجعي واضح ينشّط ذاكرة المتلقي ويحفزها إلى استدعاء التاريخ الإسلامي في فترات انكساراته الكبرى . إن أجواء الحرب البلقانية ونكبة مدينة " درنة " في التاريخ الإسلامي الراهن مماثلة لفجيعة المسلمين في بلاد الأندلس زمن ملوك الطوائف . لذا قُدّت بنية اشتغال القصيدة عند شوقي على شاكلة النصوص التي أدرجها النقاد ضمن " شعر الحنين إلى الأوطان ورثاء البلدان ".

حين ينشد شوقي :

والدّهر لا يألو الممالك منذراً — فإذا غفلن فما عليه سلام
كلّ مُلك زائل يوماً — ويبقى المالك العلاّم

لا يحتاج شعره – من جهة تلقيه – كبير عناء ليُفهم وتُدرك أبعاده ومراميه . إنّه شعر واضح بيّن معجماً وتركيباً ونحواً وصورة . لذا تستوفيه القراءة الأولى، لا تستدعي توقّفاً وإعادة لتبديد غموض أو بناء تأويل . مثل هذا الشعر متحقّق بشعرية الوضوح والإبانة وهي استراتيجيا نصية لا تعقيد فيها ولا غموض يعتريها ؛ لأنّ قصدها التوصيل وغايتها التأثير . غير أنّ هذه الشعرية المخصوصة بالبيان قد تعيب الشعر في جوهره ؛ لأن الوضوح الصارخ يسلب الأبيات طاقة الإيحاء وصناعة الكلام. فما هي استراتيجيا التلقي لبنية نصية لا عدول فيها عن أنظمة القول المفهوم ؟

ثمة – في تقديرنا – آليةٌ تقلّصُ الفجوة بين النص والمتلقي . وهي آلية ليست محايثة للنص ، كامنة في خطابه وإنما هي موازية لأبيات الشاعر الإحيائي تمارس فعلها استحضاراً واستدعاء . إنها

استراتيجيا خارجية عن النص الحاضر تمارس وظيفتها عبر الأشياء والنظائر التي تُستعاد بمجرد قراءة النص الحاضر وبداية الإطلال عليه ، وتحقّق الأثر الجمالي في وعي المتلقي. إن المتعة الجمالية التي يثيرها فينا النص الإحيائي – حتى إذا علت شعريته واستقام الجمال فيها أخّاذاً – متعة متأتية غالباً من النص النموذجي المحاكى . دليلنا على هذا أن أبيات شوقي التي ذكرناها تؤثر فينا لا ببنيتها الذاتية بل ببنية أشغال نصية سابقة عليها تستدعيها وتحاكيها؛ ونقصد بذلك خاصية " نونية " أبي البقاء الرّندي ذات المطلع المشهور / المثل السائر :

لكلّ شيء إذا ما تـمّ نقصان	فلا يُغرّ بطيب العيش إنسان
هي الأمور كما شاهدتها دول	من سرّه زمن ساءته أزمان

يقتضي منا البحث في استراتيجيات تلقي الشعر الإحيائي بلورة هذه الأسئلة المترابطة : أي النصين استقرت هيأته في ذائقتنا ووعينا. وأيهما فعل فعله فينا ، أهو النص القريب منا أم هو النص البعيد المستعاد . وأية استراتيجية تلقي ظلت حاضرة دوما في ذائقتنا ووعينا ، أهي الاستراتيجيا الفاعلة أم الأخرى الزائلة ؟[١٣]

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حين يقبل القارىء على نصوص شوقي وقصائد عامة الشعراء الإحيائيين ، تقوم بينه وبين هذه القصائد وسائط – نصية وشعراء – أصوات تتفاوت معرفته بهم أو تتقارب لذا لا يكون تلقيه لنصوص الإحيائيين تلقياً صافياً مباشراً ؛ وإنما يمر عبر قناتين جماليتين : قناة النموذج الأصلي وقناة النموذج مستعاداً . فالتلقي في هذه الحالة مثلّث أو ثلاثي الأطراف : / قارىء حاضر / نص حاضر ، نص غائب ؛ ويتعين على المتلقي عندها بناء التنافذ والتراشح بين نصين متباعدين من جهة الزمان والزائقة ؛ لأن قراءته ذهاب وإياب بين النصين واستجلاء لسمات النقص والزيادة أو لعلامات الإمتصاص والتحويل .

تقودنا استراتيجيا الوسائط والتوسطات في تلقي الشعر الإحيائي

إلى بلورة ما نصطلح عليه بآلية الإحتواء وهي آلية ثنائية القطب . حين ينشىء الشاعر الإحيائي نصوصه . ينطلق من واقع جمالي عام استقرّت عناصره وتبلورت معالمه بفعل طول الزمن ومعاودة التجربة معاودة رسّخت الذائقة الشعرية ؛ وصيّرتها قاسماً مشتركاً بين عامة الشعراء وسائر المتقبلين قراء ونقاداً . لهذا فهو يبني – مع كل نص – آفاق انتظار وتوقع ويظل مؤقتاً بانفتاح هذه النصوص أمام المتلقين يصثيرون قراء متعاونين بعبارة " أمبرتو إيكو "؛ لأن النصوص الإحيائية إذ تبني ذاتها النصية، تنشىء كذلك ذاتها القرائية بما أن " النص يعتمد ملكة ويساهم في إنتاجها أيضاً "[١٤]. وبما ان الاستراتيجيات النصية تكيّف استراتيجيات التلقي وتحدد شروطها ونظامها .

القطب الثاني في آلية الإحتواء يمثله استحواذ الشاعر على وعي المتلقي ومنظوره التاريخي. إذا استحضرنا العينات الشعرية التي اعتمدناها في دراسة تلقي النص الإحيائي (كبار الحوادث ... في وادي النيل – الأندلس الجديدة ...) ؛ وتأملنا الرؤية التي تصدر عنها القصيدة أدركنا السبب الكامن وراء حسن تلقيها. إن النفس التفجعي الكثيف في "الأندلس الجديدة " بسبب نكبة " درنة " وتأزم أحوال الخلافة العثمانية واستمرار الطبيعة الغاشمة للزمن والروح الإنتصارية المساجلة؛ تستنهض الهمم وتستعيد صور المجد السليب . كل ذلك مستقطب وعي القراء ، محرك لمشاعرهم وآمالهم . إن الشاعر الإحيائي لا يحتوي قراءه من خلال النموذج الشعري الذي يعيد بناءه في أسماعهم ؛ بل يحتويهم بتحريك الوعي التاريخي فيهم ، وتصييرهم منضويين في منظومة وعي وتفكير تمجد الماضي وتسعى إليه إحيائه وإعادة إنتاجه في زمن الحاضر . يتأكد هذا الاحتواء في قصيدة شوقي المطوّلة " كبار الحوادث في وادي النيل ..." وكان شوقي ألقاها في " المؤتمر الشرقي الدولي في جنيف سنة ١٨٩٤ " وهو مندوب الحكومة المصرية ... فيه.

إنّ بنية اشتغال النص محددة لبنية استجابة القارىء بسبب قيامها على رؤية تاريخية تمجد الماضي وبسبب تحقيق القصيدة للوظيفتين المرجعية والتعليمية؛ فالنص الإحيائي لا يعيد إنتاج صورة القصيدة النموذجية وهيأتها مشكّلة بالصورة واللغة وحسن البيان. وإنما يبني انشداداً قوياً إلى الماضي يعتبره سبيل الخلاص وطريق النهضة والإنبعاث .

هذه " الرؤية الماضوية " في الشعر والتاريخ تنتجها بنية اشتغال النص مرة وحيدة ؛ لكن بنية استجابة المتقبلين لها عديدة يُعاد إنتاجها كلما قامت مشابهة بين أجواء القصيدة الإحيائية وأوضاع تاريخية مأزومة؛ فمن أظهر الأسباب الدافعة إلى تلقي " الشوقيات " وغيرها من نصوص الإحيائيين متانة الأواصر بين القطب الفني والقطب الجمالي وتعقّد استراتيجيا التقبل ؛ لأن النص طبقتان والوعي وعيان والتلقي متعدد والوعي مركّب . لقد أشار كمال أبو ديب إلى وقوع النص الإحيائي عامة ولدى شوقي تخصيصاً تحت سيطرة الإنشاء التراثي والرؤية التراثية للعالم وصدوره عنها في معاينة الوجود[١٥]. ولهذا يَعدّ تلقيه ضرباً من ضروب التماهي معه ذائقة جمالية . وحركة وعي تستعيد الماضي وتنشد إليه انشداداً قوياً . إنّ تلقي النص الإحيائي لا يطوّر الوعي الجمالي للمتلقي بل ينمذجه ، ولا يفكك بنية الوعي التاريخي ليعيد بناءها على أصول جديدة . لذا يجوز القول إن استراتيجيا تلقيه مجرد آلية احتماء به ضد الجديد المتسرب ، ومجرد ارتماء في أفق آمن تجنباً لكل تهديد قادم من بعيد . فإذا ما تجدّد - حاضراً ومستقبلاً - الإقبال على النصوص الكلاسيكية وتلقيها تلقياً ؛ فلأن تولد الأثر مشروط بأن يجد القارىء في النص تجربة تماثل تجربته[١٦].

٣ - تلقي الشعر الرومنطيقي :

يقتضي البحث في بنية الإستجابة للشعر الرومنطيقي لبنية

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

اشتغال هذا الشعر واستجلاء للطرائق المخصوصة التي توسلها لإنشاء نصوص مغايرة خرج بها عماد ساد في مدونة الشعر العربي الحديث ؛ واستقل بسببها عن تجربة الكلاسيكيين بمختلف مشاربهم الجمالية ورؤاهم في الشعر والتاريخ .

لقد قام " محمد بنيس " في الجزء الثاني من أطروحته(١٧) بتفكيك المفاهيم الجمالية الكبرى التي بلورتها " الرومانسية العربية ". وخصص الفصل الرابع من الكتاب وعنوانه " المتخيل الشعري " لتناول هذا المفهوم الإنشائي المركزي من خلال كتاب جبران خليل جبران ودراسة أبي القاسم الشابي لهذه الملكة الذهبية – الشعرية .

إن الخيال " الذي أصبح عنوان الممارسة الشعرية الرومانسية العربية "(١٨)، مثّل انتقالاً في التصور والإنجاز الشعريين، وذلك بالتحول من حقل الصناعة إلى مجال التأويل فأوجد الفجوة بين حركة الإبداع وحركة التلقي ؛ واقتضى من المتقبلين للشعر إنجاز مهمتين متلازمتين ؛ أولاهما الإقتناع بقيمة الخيال مولداً للنصوص ؛ وثانيتهما القدرة على تبين الإستراتيجيا النصية التي يشتغل وفقها الخيال وينجز بها البنيات النصية العميقة .

ليس المقصود بالخيال في هذا المجال ما كان مألوفاً في الشعر العربي قديمه وحديثه خاصة عند بناء الصورة الشعرية بضروب التشابيه والاستعارات والكنايات ، إن الخيال عند الرومنطيقيين وخاصة عند ممثلي "العتبة العليا للممارسة النظرية "؛ كجبران والشابي معادل إنشائي للمتخيل الشعري. ومن أبرز مقوماته وأكثرها إثارة للجدل فكرة الشاعر الرمز ، وهي فكرة تقطع مع الموروث الشعري ومع أسسه الجمالية وتبرز جلية في عنوان كتاب جبران " انبي " وفي عناوين القصائد(١٩).

إذا رمنا الإستدلال على تحويل الشاعر الرومنطيقي لأفق الكلام الشعري واستدعائه مراسم جديدة في تلقي النصوص ؛ أوردنا نماذج من شعر علي محمود طه أبرزها ميلاد شاعر – و – الله .. والشاعر[20].

يفتتح الشاعر القصيدة الأولى بقوله :

هبط الأرض كالشعاع السني	بعصا ساحر وقلب نبي
لمحة من أشعة الروح حلت	في تجاعيد هيكل بشري
ألهمت أصغريه من عالم الحكـ	ـمة والنور معنى سري
وحبته البيان ريّاً من السحـ	ـر به للعقول أعذب ري

ويجري علي محمود طه قصيدته الثانية محاورة مطولة بين صوت خفي مركب من صوت ... وصوت الشاعر وصوت الأرض ؛ ويكرّر طرح الأسئلة وينتقل بالقارىء بين أجواء متباعدة ومسائل شائكة تدعو إلى الذهن والذاكرة مطولة" الطلاسم " لـ" إيليا أبي ماضي ".

إن المتخيل الشعري الذي ينهل منه الشاعر الرومنطيقي تنظيراً وإنجازاً هو المولد للفجوة بين بنية اشتغال النص وبنية استجابة القارىء له ، وإذا اعتبرنا النص الرومنطيقي وجهاً من وجوه " صدمة الحداثة " في مجال الشعر العربي الحديث ؛ جاز قولنا إن الفجوة بين البنيتين علامة من علامات التعارض بين القطب الفني والقطب الجمالي . لقد اندرك النص الشعري عبر متخيله القائم أساساً على فكرة الشاعر الرمز الرائي في فضاء جديد على ذهنية الشعراء السابقين والمعاصرين، وخرق الوعي الجمالي لمتقبلي الشعر . لذلك صارت إستراتيجية التلقي محكومة – ضرورة – بقبول هذه المنزلة الفريدة للشاعر ؛ وإنها لمنزلة تتعارض – ضرورة – بقبول هذه المنزلة الفريدة للشاعر ؛ وإنها لمنزلة تتعارض – أصلاً – مع الوعي الجمالي السائد ، وتقتضي بناء شبكة جديدة للقراءة لها نظامها المخصوص وطرائقها المغايرة في الاقتراب

من النصوص . لم يعد الاقتصار على حذق أفانين البلاغة ومعرفة كيفيات إجرائها في الأشعار، كما لم يعد الاستئناس بحضور النصوص الشعرية القديمة قادرين على بناء عملية التلقي للمدونة الرومنطيقية. حين يقبل المتلقي على نص " التمثال " لعلي محمود طه[٢١] لا يسعفه جهاز البلاغة العربية بمفاتيح يلج بها عالم القصيدة ويدرك بواسطتها أجواءها ، وتيسر له تفسير العلامات النصية فيها ؛ ذلك أن قصيدة الشاعر الرومنطيقي تكتب دون ذاكرة أو تاريخ شعريين . لهذا تعيّن على متلقيها النظر إليها في ذاتها مستقلة في كل الوسائط ، والإستعانة بالنص الموازي للقصيدة يمثله توضيح الشاعر بعد العنوان[٢٢]. لكأن الشاعر أدرك ما تقتضيه قصيدته من مراسم جديدة في التلقي ؛ فقام توضيحه مقام الواسطة المساعدة على الفهم ؛ لكنه لا يتيح النفاذ إلى دقائق البنية القائمة على رمز التمثال وعلاقة الشاعر الإنسان به ؛ لأن النفاذ إليها يحتم متابعة النص لإدراك بنية اشتغاله القائمة على المتخيل أساساً .

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

قد تتقلّص الفجوة بين النص الرومنطيقي ومتلقيه إذا اجتهد المتلقي في تبين خصائص الخطاب الشعري الجديد وآمن بفاعلية المتخيل وسلطة الشاعر، غير أن الفجوة تصير جفوة فقطيعة إذا رفض المتلقي – بصورة مسبقة – هذه الأجواء الشعرية التي تبني عالماً شعورياً غريباً عن ذائقته الراسخة في قديم النصوص ؛ وعن ذهنيته المنغرسة في عمق فكر ينشدّ إلى الماضي ويقيمه سلطة لا فكاك من سلطانها .

وقد تغدو القطيعة مع النص الرومنطيقي مخالفة ، فصداماً حاداً إذا توتر المتلقي واحتدمت مواقفه الرافضة لما يذهب إليه الرومنطيقيون من استخفاف بالرمز يبلغ أحياناً درجة التدنيس[٢٣].

هكذا نرى أن بنية الاستجابة للنص الإحيائي والنص

الرومنطيقي محكومةببنية اشتغال النصوص في المدونتين ؛ فبما أن الوظيفة التعليمية- الاستعادية هي الوظيفة المهيمنة في علاقة النص بقارئيه وهي وظيفة تشمل نظام اللغة وجهاز البلاغة وطبيعة الوعي التاريخي ، بما أن الوظيفة الجمالية الإنشائية هي المقصودة أصلاً في الشعر الرومنطيقي يصح القول بما ذهب إليه إمبرتو إيكو حين أكد : "على قدر تحوله من الوظيفة التعليمية إلى الوظيفة الجمالية يريد النص أن يترك للقارىء المبادرة التأويلية ... إن النص يريد أن يوجد شخص يساعده على الاشتغال "(٢٤).

هكذا يتضح الفرق الأساسي بين استراتيجيتين من استراتيجيات التلقي : يقوم التلقي للنص الإحيائي على القبول بمراسم النص ومنظوره، ويحقق التلقي ألواناً من التماهي بين النص وقرائه فلا يقوم بينهما إشكال والتباس . وينبني تلقي النص الرومنطيقي على مساءلة النص عن هويته الإنشائية التي يدجرك المتقبلون قدراً من صفاتها وتظل صفات أخرى منها على الخفاء تستجلي بمعاودة القراءة فاستراتيجيا التلقي للنصوص الرومنطيقية قائمة بالمبادرة التأويلية والمساعدة على اشتغال الأثر .

قد يُحتج علينا بأن ما ذكرناه مناط أيضاً بعهدة المتلقي للنص الإحيائي بسبب من أن كل نشاط للتلقي " هو في الحقيقة كشف لنشاط البناء النصي ". غير أننا نعتبر البناء النصّي في الشعر الإحيائي لم تتعقد مسالكه من جهة ، ولم يصدر فيه الشاعر عن رؤية مغايرة للرؤية المألوفة المشاعة بين عامة المبدعين وسائر المتقبلين / المتذوقين للاشعار . وعلى العكس من ذلك تميز الشعر الرومنطيقي بنزوعه إلى تعقيد البنية النصية لا من جهة استخدام اللفظة الغامضة أو التشبيه البعيد عن الإستعارة المستغلقة ؛ وإنما من جهة بناء صلات جديدة بين الألفاظ وإنشاء تشابيه لا ترد إلى أصول بلاغية مضبوطة . من ذلك

حديثها المقبرة – أفاعي الفردوس – هكذا غنّ بروميثيوس . ومنه أيضاً سلسلة التشابه التي حفلت بها القصيدة "... في هيكل الحب " للشابي :

عذبة أنت كالطفولة ، كالأحلام كاللحن ، كالصباح الجديد

كالسماء الضحوك كالليلة القمراء كالورد كابتسام الوليد[٢٥]

لقد تعقدت استراتيجيا التلقي للشعر الرومنسي – في نظرنا – من جراء استخدام الشاعر للأساطير وبناء الأجواء الميثولوجية . ولنا في أشعار إلياس أبي شبكة وعلي محمود طه وأبي القاسم الشابي أمثلة كثيرة[٢٦]:

حين يتوجه الشابي إلى عذارى إفروديت بهذا الخطاب :

يا عذارى الجمال والحب والأحلام بل يا بهاء الوجود

قد رأينا الشعور منسدلات – كللت حسنها صباح الورود

ويكرر النداء إلى " ربة الشعر والأحلام " في " أغنية الشاعر" متوسلاً :

ياربة الشعر والأحلام غنيني – فقد سئمت وجوه الكون من حين

ياربة الشعر غنيني فقد ضجرت – نفسي من الناس أبناء الشياطين

ثم يستحضر " فينوس " في سياق مناجاته للمخاطبة في قصيدة ".... في هيكل الحب ".

أي شيء تراك ؟ هل أنت فينيس تهادت بين الورى من جديد[٢٧]

عندما يفعل كل هذا تكتسب بنية اشتغال النص بعداً ميثولوجياً وعمقاً أسطورياً ؛ فلا يتسنى تلقيها إلا متى علم القراء حقيقة هذه الرموز ولقيت منهم قبولاً واقتناعاً بدورها في إغناء نص الشاعر وبحثه عن مكونات جديدة ومغايرة ؛ تمنح القصيدة قدرها على التأثير في القارىء وطاقة تعدّل إدراكه الجمالي ووعيه الإنشائي .

أما إذا لم تكن للقراء بمثل هذه الأساطير معرفة واقتناع ، فإنها تغدو في بنية استجابتهم " فراغات " و" مواطن خاوية "؛ تعطل فعل القراءة خاصة حين ينطلق المتلقي من موقع محافظ يستنكر على الشاعر استخدامها ويعيب عليه " تغريب القصيدة "[٢٨]. وتدنيس شعريتها فيمتنع عن تلقيها . ولذا يمكن الحديث عن مقاومة الأثر لآفاق انتظار القراء الأوائل والاستدلال بما يقوله " هانس روبرت ياوس " بشأن النص الجديد : " قد تكون مقاومة الأثر الجديد لانتظار جمهوره الأو قوية بحيث يقتضي الأمر مساراً طويلاً للتلقي قبل أن يُتمثل ما كان الأصل غير منتظر وغير مماثل . وقد تظل دلالة محتملة مجهولة حتى فترة يبلغ فيها التطور الأدبي – بإدراكه يوماً ما في إنشائية جديدة – الأفق الجديد الذي تغدو فيه الإنشائية – التي ظلت مرفوضة – قابلة للإدراك "[٢٩].

لقد استدعت الإنشائية الرومنطيقية – إذن – استراتيجيا جديدة للتلقي ، لأن تعقّد بنية الاشتغال النصية تستوجب – ضرورة – تطوراً لبنية استجابة القراءة . كما أن تنامي القطب الفني تطلب أيضاً توسيعاً للقطب الجمالي وشحنه بطاقة اخرى تفجّر البنية النصية الرومنطيقية ؛ لتعيد اكتشافها والتعرف على موادها الأولى وعناصرها البانية .

قد يبدو الحديث عن الأساطير ووظائفها في بنية اشتغال النصوص اليوم حديثاً نقدياً قديماً ، كما يبدو تناول هذه المسألة من جهة استراتيجيات التلقي الآن غير ذي شأن كبير ؛ ولكنه مثل زمن قيام الشعر الرومنطيقي تجربة من تجارب الحداثة في الشعر العربي، مشغلاً مهماً وخطيراً في الآن نفسه .

قد لا تثير أبيات إلياس أبي شبكة فينا اليوم إحراجاً لمّا يقول :

مغناك ملتهب وكأسك مترعة ....
لم تبق في شفتيك لذّات الدّما ما تذكرين به حليب المرضعة[٣٠]

ولا نجد عناء كبيراً في تلقيها ببنية استجابة تشبّعت معرفة بعالم الأسطورة والميثولوجيا . لكن استراتيجيا تلقيها زمن صدورها خاصة ، وبعده بسنوات لم تكن نشيطة فاعلة قبل أن يترجم جبرا إبراهيم جبرا كتاب " الغصن الذهبي لجيمس فريزر"؛ ويصدره تحت عنوان " أدونيس أو تموز " سنة١٩٤٨ وقبل أن يصدر أسعد رزوق كتابه " الأسطورة في الشعر المعاصر " سنة ١٩٥٩[٣١]. وقبل أن يتمثّل الشعراء نصوصاً مهاجرة إلى البيئة الشعرية العربية أبرزها قصيدة " الأرض الخراب " لإليوت ، وتغدو هذه النصوص من مولّدات الشعرية في القصيدة العربية الحديثة .

٤ - تلقي أشعار الحداثة :

قد يفهم المتابع لعملنا أننا نخرج تجربة الشعر الرومنطيقي من الحداثة وأفقها تنظيراً وكتابة ؛ ويحتج علينا بتصنيفات نقدية تعتبر حركة الرومنطيقيين مرحلة مهمة في مسار الحداثة خاصة عند من مثلوا فيها عتبة عليا كجبران والشابي وأبي شبكة ، غير أننا نود توضيح فكرة مفادها أن الرومنطيقية في ظرفنا الراهن قد خبا ألقها وأن بعض الشعراء والنقاد الذين تابعوا ترقيها شككوا في حداثتها فرفضوا منجزها النصي بسبب " رخاوة القصيدة " ودعوا إلى بناء الوحدة العضوية للقصيدة الحديثة بديلاً إنشائياً يحققون بواسطته "حداثة أصيلة "[٣٢]. لا نروم في هذا القسم الثالث من عملنا تناول استراتيجيات التلقي لأشعار الحداثة ، كافة لأنه عمل يقتضي جهوجاً واسعة واطّلاعاً متمكناً على هذه الأشعار، حسبنا إذن تناول بعض العينات من الحداثة الشعرية نستجلي بها ما قد يعدّ أزمة في تلقي الشعر ونثير عبرها جملة من الأسئلة تتصل بوجود التفاعل بين بنيات اشتغال النصوص وبنيات الإستجابة لها ومن هذه الأسئلة مثلاً :

١ - هل يقدّم شعر الحداثة مخططاً أولياً لتبين مبنـــاه وإنجــاز معناه ، وهل يبني - ولو على سبيل الاحتمال - نتائج تلقيه ؟

٢ - هل نحن مع قصيدة الحداثة إزاء تغيّر لآفاق انتظار القراء أم إزاء تفجّر لهذه الآفاق وتعطّل لفعل القراءة ؟

٣ - هل بوسع متقبل هذا الشعر بناء التآلف الذي تحدث عنـــه إيزر ؟

٤- هل يجوز القول أن النص الشعري الحديث وقد تحكمت فيه آليات بنائية مأخوذة من خارج التراث الشعري العربي ؛ يتوجه إلى قراء لم يفترضهم النص أصلاً ولم يعمل على إيجادهم .

٥ - هل اتسعت المسافة الجمالية اتساعاً باعد- إلى زمــن قــد يطول - بين الشعراء والقراء ، واستقطب جانباً كبيراً منهـــم فحولهــم متقبلين للآثار السردية ولصنوف أخرى من الفنون ؟

تلك أهم الأسئلة - المسائل في تلقي شعر الحداثة أثرناها ونود الاقتراب من إجابات ممكنة عنها بالنظر إلى أبرز نماذجه .

١ - القصيدة البصرية :

تنبه التسمية إلى أن الشاعر العربي الحديث أضاف إلـــى بنيــة اشتغال النص فضلاً عن العلامات اللسـانيةِ التي يتأسس بهـــا الشـعر أصلاً - علامات أخرى غير لسانية تمتح من سيميائية أخرى هي سيمياء الخطوط والأشكال الهندسية كالدوائر والمثلثات[٣٣]. وقد عــرّف محمــد مفتاح هذه التجربة الشعرية المتطورة فقال: " إن الشعر المجسم عبـــارة عن امتزاج بين الكلام والرسم أو بين اللغة والشكل "[٣٤].

نستنتج مما سبق أن القصيدة البصرية أو الشعر المجسم تسعى

إلى إغناء بنية اشتغال النص وتعقيد هيأتها ؛ وأن بنية الاستجابة لها تقتضي تبعاً لذلك ، إدراكاً لحقلين متباعدين هما حقل العلامة اللغوية وحقل الأيقونة ، وفهماً لصور التفاعل بين علامة لسانية يحكمها مبدأ الاعتباط بين الدال والمدلول ، وعلامة أيقونية تقوم على مبدأ التماثل بين وجهيها. إذا تمعنا في القصيدة البصرية أو الشعر المجسم أوفضاء التكوين الشعري[٣٥] وفي بنية اشتغالها النصية لتناول استراتيجيا تلقيها؛ قلنا إنها ليست مبتكراً عربياً في عالم الشعر ؛ بل هي وافد مجلوب من تجارب الكتابة عند الغربيين[٣٦]. لهذا تناولها نقادهم بالدراسة وبحثوا في وظائف الدليل الخطي وقيمة الجانب الطباعي باعتباره موضوعاً سيميوطيقياً[٣٧]. بصرف النظر عن تعويل الحداثة الشعرية عندنا على منجزات الآخرين ، يهمنا التأكيد على أن التفضية في الشعر العربي الحداثي مؤشر على التحول من بلاغة الألفاظ والأصوات إلى بلاغة الأيقونة ، وتوجيه التلقي وتغيير طرائقه بالعبور من بنية نصية قائمة بالتمثيل إلى بنية أخرى أساسها التشكيل.

http://Archive

تخيرنا لتجسيم هذه الأفكار بعض النماذج من شعر محمد بنيس في مجمعين أصدرهما سنة ١٩٨٥ بعنوان " مواسم الشرق ومسكن لدكنة الصباح وفي ديوان هبة الفراغ[٣٨].

أخذنا النموذج الأول من قصيدة عنوانها "مواسم الشهادة " ومن قسمها السادس[٣٩]، وانتقينا النموذج الثاني من ديوان " هبة الفراغ " وهي قصيدة " عري "[٤٠]، أما النموذج الثالث فهو من "مسكن لدكنة الصباح " وهي قصيدة مطولة[٤١]. تحسن الإشارة قبل النظر في هذه الأمثلة من القصائد البصرية لمعرفة ما يستدعيه تلقيها من طرائق جديدة في قراءة الشعر ؛ إلى أن " محمد بنيس " يستخدم بياض الورقة والإخراج الطباعي عليها بشكل لافت للنظر ومثير للقارىء ؛ وهو شكل

يستحثه على تعديل زاوية النظر إلى القصيدة وإمعان البصر فيها. يقود التأمل في القسم السادس من القصيدة " موسم الشهادة " وفي القصيدة "عري " إلى الإقرار بتعقد بنية اشتغال النص الشعري وبقوة الطاقة التشكيلية فيها؛ وبأن القصيدة تمارس مع المتقبل لعبة بصرية أساسها المراوغة بكيفيتين :

١ - لعبة الخطوط السوداء السميكة والخطوط الأقل سواداً وسمكاً بحيث تظهر القصيدة لمبصرها درجتين لونيتين .

٢ - لعبة القفز على النص من اتجاه إلى آخر ؛ إذ بدل أن تمتد القراءة ويتابع البصر القصيدة أسطراً أفقية متعاقبات ، مثلما تعود القارىء للقصيدة العمودية ذات الشطرين أو القصيدة القائمة بالأسطر الشعرية ، كما هي الحال في الشعر الحر أو قصيدة النثر ، بدل ذلك يتعين على المتلقي أن يدرك أن القصيدة سلسلتان أو عامودان فإذا لم يتحقق له ذلك تغدو قراءته للقصيدة لغواً واستحالة. تستلزم استراتيجيا التلقي في هذه الحالة الإمساك بالدال الأكبر في النص وهو دال طباعي، ثم بالدوال الصغرى في كل سلسلة مجسمة بالخط الأسود السميك أو بالخط الذي يقل عن الأول سمكاً وسواداً. هكذا تقلب بنية اشتغال النص قلباً تاماً بنية الاستجابة المألوفة لنصوص الشعر ؛ وهي بنية موروثة منذ أزمان سحيقة لأن العين قد تنخدع فتبصر القسم السميك الأول في الصفحة الأولى (ص ٦٤)، والقسم السميك الأول في الصفحة الثانية (ص ٦٥)، مجموعتين من السطور الشعرية المتقايسة وقد قدتها الطباعة مضبوطة تمام الضبط على فضاء الورقة ؛ لكن التثبت في النص يكشف عن مراوغة ويقتضي فصلاً بين وحدات كل عامود داكن السواد ؛ لأن الوقفات الطباعية تفسد قراءة القصيدة وتعطل نظام النحو وقواعد التركيب . ولذا تقتضي استراتيجيا التلقي إجراء التوزيعات الضرورية ليستقيم نظام الكلام الشعري ؛ ويستعيد حقيقته اللغوية على هذه الشاكلة.

ARCHIVE http://archivebeta.sakhrit.com

فاجأتني عند النوم

قالت لا تعد

جاءت بإناء من الفخار به الحناء وأشتات حروف

منها اللوزي الأصفر القرنفلي الأبيض العسلي الأزرق البرتقالي الأشهب ؛ منها الباء الجيم العين الدال الميم .

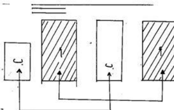
وذاك الألف المرمري

على عتبة الوحدة نمنمت صدري وشاحاً خطت فوقه قوساً وقوساً ...

....

....

نثر ما يبدو منظوماً وتقطيع خط المطبعة والتنقل في القصيدة من عامود إلى آخر ، هي مستلزمات التلقي وإدراك القصيدة مجسمة على صفحة الورقة وتحقق أثرها الجمالي في المتلقي ، فضلاً عن الوعي الذي بقيمة النواتات الشعرية الصغرى في هذه القصيدة من قبيل : فرحتها الحجرية - الألف المرمري - شهقة ... - سعة الذهول - مزلاج... إذا قصد المتلقي وضع ترسيمة هندسية لمثل هذه القصيدة القائمة على التجسيم واللعبة البصرية وسعه بناء هذا الشكل المحاكي لهيأتها على صفحة الورقة :



واستنتج منه ومنها أن الشعر لم يعد فضاء لاشتغال الدال اللساني وحده بل غدا تركيباً مزدوج المادة ؛ يحقق مفهوم التشكيل ويجسمه على بياض الورقة ، فكأن القصيدة ما عادت مجموعة من ألفاظ منطوقة يحكمها التعاقب والترابط بل غدت أشبه ما تكون باللوحة ذات الأشكال والألوان ؛ يستدعي تلقيها حدة في البصر وقدرة في استخراج نظام اشتغالها ؛ فإذا ما أخطأ الناظر فيها بداية مسلكها امتنع عليه وجهها وغابت عنه هيأتها .

تعد الترسيمة الهندسية لقصيدة " بنيس " دالاً نصياً بصرياً متطوراً إذا ما قورنت بهيأة السطور الشعرية في قصائد السياب وقصائد غيره من الشعراء الذين أخرجوا نصوصهم وحدات تطور أو تقصر ؛ وتدفع متقبلها إلى تعديل طرائقه في المشاهدة والقراءة "[٤٢].

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

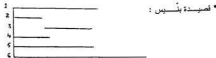
ويمكن لمتلقي الشعر الحديث بناء التغاير بين مدونة الشعراء: بينما تنطلق السطور الشعرية في قصائد السياب - مهما كان طول النص - من بداية ثابتة يمثلها دوماً أول كل سطر يمين الصفحة ، ويمتد إنطلاقاً منها امتداداً كبيراً أو صغيراً ، تسلك قصيدة ، بنيس ، هذا المسلك لكنها تحيد عنه .

بدل أن تتتابع السطور من بدايات الصفحة ، يدفع الشاعر بالسطر إلى خاتمة الصفحة أو إلى وسطها أو إلى بداية متاخرة فيها؛ ويمكن أن نمثل لهذا التشكيل البصري - الطباعي بما جاء في الصفحتين ٧٠ - ٧١ من " مواسم الشرق " مقارنة بتفضية القصيدة في شعر السياب :

• قصيدة السياب :



• قصيدة بنّيس :



يؤدّي التلقي البصري لهيأة الكلام الشعري في الترسيمتين إلى الحكم بأن بدايات السطور الشعرية في قصيدة السياب ثابتات ونهاياتها منفتحات ؛ بينما نهايات السطور في قصيدة بنيس ثابتات وبداياتها متغيرات متحركات. لكن ماذا يستفاد من هذا الوصف لبنية الحركة التي تميز كل مثال ؟ وهل بوسع متلقيها أن يتجاوز التقاط هيأة الكلام لاشعري بالعين إلى تحديد الأبعاد الخاصة بالإنشائيتين ؟

هل يجوز المتلقي الحكم بأن ثبات البدايات في نصوص السياب علامة من علامات الوعي بالتأسيس لشعر جديد صياغة وموقفاً ، وأن انسياب نهايات السطور تبعاً لذلك - امتداد لآفاق هذا التأسيس واحتفاء بحرية الشاعر وقد تحققت له وتأهل بها ، ثم إن ثبات بداية السطور وجه من وجوه الإبقاء على مراسم الذائقة الشعرية ، مثله في ذلك مثل بقاء التفعيلة والقافية، وعلى خلاف ذلك يعد ثبات النهايات في شعر بنيس دليل وعي بمضائق الكتابة الجديدة ترتج بين الشعر والنثر، وتمزج الدال بالشكل ، وتجاوز الشعر إلى الكتابة[٢٣]. وتكشف عن انشطار الذات الكاتبة في آخر القصيدة :

نصفـــي الأول فـــي

المـــاء ونصـــف

الجســـــــــــــــــــــــــد

الموشــــــــــــــــــــوم

دمــــــــــــــــــــــاء

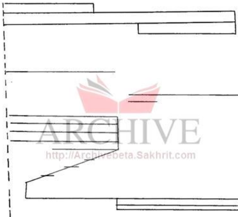
على حد الشفرة دلوا أعصائي وانتشروا[٤٤]

بوسع المتلقي المبصر لهذا التشكيل الشعري على صفحات الورق مزيد المتابعة لعينات هذه النصوص المجسّمة؛ للكشف عن منابت التجربة وتحديد أبعادها الجمالية وما تقتضيه من استراتيجيات مغايرة في التلقي، لكن حسبنا أن نتناول أمثلة أخرى من ديوان " هبة الفراغ " يتواسل فيها محمد بنيس اللعبة البصرية المراوغة ؛ وهي لعبة تعقد تقبّل القصيدة وتدفع إلى تغيير زاوية الإبصار لها . في قصيدة " عري "[٤٥]. يتعين على الناظر في القصيدة أن يسلك السبيل المألوفة في قراءة القصائد على حد السطر الثامن ، وعليه بعد ذلك شق القصيدة نصفين ؛ يقرا كلاً منهما مفصولاً عن الآخر حتى لكأنّ القصيدة قائمة ببداية واحدة وبخاتمتين تجمع بينهما " ليلة شهقة أخرى " و" ودائع حشرجة ".

تتكرر هذه البنية التشكيلية نفسها في قصيدة " نثار "[٤٦]. إذ تنقسم القصيدة شعبتين بعد لاسطر الثاني عشر ، يتعين أن تقرأ كل شعبة مستقلة عن الأخرى وإن كان الوصل بينهما ممكناً على سبيل التعارض ؛ لأن خاتمة الشعبة الأولى هي " عطش الدوار " وخاتمة الثانية "استحالة المنمنات إلى نثار ".

تبلغ التنويعات التكشيلية واللعبة البصرية حدودها القصوى في "مسكن لدكنة الصباح ".

تبدأ هذه القصيدة المطولة[٤٧] على هيأة مكونة من سطور شعرية تتفاوت طولاً ثم تبدأ لعبة التفضية داخلها في الإشتغال منذ الصفحة الثانية فيظهر التناول بين السطور الشعرية وما يشبه فقرات النثر تطول أو تقصر (ص ١٠٥ – ١١٤ – ١١٨). وقد تتعقد التفضية بتنويع اللعب الطباعي فترتسم هيأة القصيدة على هذا النحو[٤٨].



ويقع التصرف في مساحة الصفحة باستغلال الفراغات والإمتلاءات وتصير كتابة القصيدة على الورقة لعبة تشكيلية تقتضي من المتلقي بحثاً عن وظائف هذا التشكيل وتأويلاً للعلاقة المحتملة بين الدال اللساني وضروب الدوال الأخرى . وقد لا يبلغ متقبل القصيدة قصده إلا بعد طول تمعن في النصوص وتعرف على الوشائج القائمة بين الشعر والرسم والتخلي عن موقف متوارث يعتبر الشعر رسماً بالكلمات دون سواها ، وتبنّي ثقافة نقدية حداثية تشجع التراسل بين الفنون لأنه سبيل إلى بلوغ زمن الكتابة بعد أم امتد زمن الشعر أحقاباً[٤٩].

قد يذهب التأنق في تجسيم الكلام بالرسم والأشكال الهندسية مذهباً عجيباً ، يثير عين المتلقي – الناظر في القصيدة ، ويوجه زاوية إبصارها .

في الصفحة الرابعة والعشرين بعد المائة من معجمي "مواسم الشرق – مسكن لدكنة الصباح "؛ تظهر في أعلى الورقة مجموعة من السطور ذات الهيأة المألوفة تطاولاً وتقاصراً ، ثم تبين سطور قصار جداً، ويبرز في أسفل الصفحة تشكيل غير مألوف توزّع وحداته نزولاً فصعوداً بما يرسم هلالاً أو نصف الدائرة؛ وينشأ عن هذا التشكيل -- القاعدة والسطور القصار جداً ويمكن التمثيل لهيئة الكتابة عن الصفحة بالترسيم التالي :



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تقوم استراتيجيا التلقي في نظرنا على قراءتين أولاهما لسانية مألوفة تتحقق بالنظر في العلاقة بين الدول ومدلولاتها ؛ بصرية أو هندسية تقيم التعالق بين الألفاظ اللغوية والأشكال الهندسية .

إن بناء المعنى متأسس على العبور من اللفظ إلى الشكل ، هذا الذي يقوي الطاقة الدلالية ويكسبها كثافة وسمكاً . ولذا يمكن أن نعتبر جملة "من شاء له سبي دمي فئة السبي" وقد تناثرت أجزاؤها على محيط نص الدائرة ، قاعدة القصيدة ولوحتها الثابتة أو الأيقونة المميزة لها خاصة وقد وردت " قفلة " أخيرة فيها .

لم يعد متلقي الشعر أمام هذه اللعبة البصرية إزاء شعر يفصح عن هيأته وقصده مباشرة أو بعد نظر وجيز في بنية اشتغاله النصية ؛ ولم يعد أيضاً متقبلاً لتجربة في الشعر قصدها الإمتاع والإلتذاذ . إنه مطالب بأن يجتهد كثيراً ليحقق وظيفة التلقي و" فعل القراءة " وهو في رحلة البحث عن هيأة النص وتشكيلاته المتشعّبة ، يتردد ويحتار في أي المسالك يخطو لأنه إذا ما أخطأ العلامة الدالة على القراءة الصائبة ، خرج بالنص عن حده وحرّف شكله وهدّم بنياته وعجز عن إعادة البناء.

هكذا تبين استراتيجيات التلقي محفوفة بالخطر تتهددها المزالق إذا لم يكتسب القارىء خبرة جمالية . لذا نبّه بعض الدارسين إلى الشروط الضرورية لتقبل القصيدة " الكاليغرافية " بقوله : " ويذهب منظّرو هذه التجربة إلى إحداث قطيعة بين المتلقي المألوف وينادون بفسخ عقد معه بغية إجراء عقد جديد ". وكأنّ هذا الدارس يشكك في وجود هذا المتلقي متسائلاً في شبه إنكار " ولكن هل بالإمكان أن يصادف هذا النوع من التلقي جمهوراً واسعاً . فهذه الرموز ما نظنّها مبذولة لكل الناس وإلى أي [حدّ] يمكن للعين أن تفي بمطالب بعض هذه التجارب الشكلانية إن لم يكن صاحبها على حظ من معرفة بالرسم والفن التشكيلي[٥٠] ".

٢ - القصيدة النقدية :

تثير هذه التسمية التي نقترحها إشكالاً راجعاً إلى التباس الحدود بين الإبداع والنقد ؛ إذ لا يعلم المتلقي لها أهو إزاء نص إبداعي حيزه الشعر أم إزاء عمل نقدي ينشىء به الشاعر عقداً بينه وبين متلقيه ، والمثير حقاً تحول الشاعر ناقداً وانقلاب قصيدته بياناً في الشعر وطبيعة الإبداع . ليست القصيدة النقدية ظاهرة من ظواهر الحداثة القائمة راهناً؛ ولكنها نشأت مع حداثة الرومنطيقيين الذين سعوا إلى

إحداث القطيعة الجمالية مع النصوص القديمة والذائقة التقليدية للشعر، فكتبوا ما يمكن أن نصطلح عليه بالقصيدة البيان[٥١]، وتواصلت مع حركات تحديث الشعر العربي وأبرزها حركة جماعة شعر في لبنان ومع ناقدها الأول علي أحمد سعيد (أدونيس)[٥٢].

لا نريد في هذا الحيّز من بحثنا التطرّق إلى القصائد النقدية المعروفة، بل آثرنا النظر في مثال استرعى منّا الإنتباه لأنه موصول بالتلقي واستراتيجياته .

ورد هذا المثال في كتاب رشيد يحياوي الشعر العربي الحديث[٥٣]. وهو للشاعر المغربي محمد بنطلحة : (من قصيدة بعنوان "هيهات ") في ديوان " سدوم ":

من أي نازلة

سختلق الغبار الدائري

رواية أخرى

أمن أفق انتظار لم يكن في البال

أم من حنكة الراوي ؟

أم يدسّ القارىء الضمني نملاً جائعاً .

في أنف خادم شهرزاد

أن يقوم بمدح فجر كاذب

تثير أسئلة هذا المقطع من القصيدة سؤال الكتابة ، وهو من الأسئلة المطروحة دوماً كلما قصد الشاعر بناء البعد الجمالي لنصوصه بإقامة الفرق بين أفق التوقعات والأثر ، ويتضمن المقطع مصطلحات نقدية متصلة بجمالية التقبل أو نظرية التلقي ، أبرزها " أفق انتظار -- القارىء الضمني ".

وإن القارىء ، الضمني كما حدده إيزر في كتابه " فعل القراءة " "لا يملك أي وجود حقيقي ، وإنه يدمج جملة التوجهات الداخلية لنص التخييل حتى يكون متلقي ... وإنه فكرة تحيل على بنية نصية محايثة للمتلقي "(٥٤).

من المعلوم أن أفق الإنتظار أو التوقع هو " جهاز يسجل الإنحراف والتحويرات بحساسية مفرطة ... يستطيع به فرد افتراضي أن يواجه به أي نص "(٥٥). وأن القارىء الضمني كما حدده إيزر في كتابه "فعل القراءة " لا يملك أي وجود حقيقي وأنه يدمج جملة التوجيهات الداخلية لنص التخييل حتى يكون متلقي... وأنه فكرة تحيل على بنية نصية محايثة للمتلقي "(٥٦).

لكن ما قيمة نص ينتمي إلى جنس الشعر ظاهراً ، تتحول بنية اشتغاله النصية إلى كلام يتصل بالسرد والراوي ؟ ألا يعبر هذا عن تداخل بين أشكال الكتابة وأنماط القول الأدبي وعن سعي إلى إزالة الحدود بينهما قصد دمجها وجعلها متضامنة ؟ بل كيف يتقبل قارىء القصيدة نصاً على نص أو كلاماً على كلام ؟

يقتضي تلقي القصيدة النقدية من قارئها معرفة بهذا الجهاز الإصطلاحي وقدرة على تبين قصدها الجمالي ، وإلاّ تعذر عليه إدراك أبعادها المتصلة بنظرية جديدة في الإبداع ، تؤسس لحوار الأجناس وتشرع لتفاعلها . إن القطب الفني لمثل هذه القصيدة النقدية يقابله قطبها الجمالي وهو مقام على قارىء عليم بهواجس الكتابة وأسئلتها المسكونة بالرغبة في التجديد والإنشداد إلى آفاق الحداثة وسعيها الدؤوب إلى تجاوز الأنماط التي تبلورت واستقرت .

قراءة القصيدة النقدية محكومة إذن بالمعرفة وبما بلورته نظريات الأدب حديثاً . لذا لم تعد الكتابة صنعة يقوم تلقيها على إبراز

أفانين التجويدفي صناعة الكلام بل تجاوز ذلك إلى الكشف عن الأصول النقدية والجمالية المنغرسة في عمق القصائد والمحددة لبنية اشتغالها، ولهذا تصير بنية الإستجابة للنصوص معقدة تعقد البنى النصية ؛ ولعل ما يكتبه شاعر متعلق بآفاق الحداثة مثل أدونيس أصدق تعبيراً عما نذهب إليه ويرتئيه كثيرون من دارسي شعره حين يرجعون قصائده إلى مكابتها ويكشفون عن تشرب قصائده آراء منظري الأدب والفن عامة. وبما أن أدونيس نادر الإحالات على تلك المنابت ، فقد تصدى بعضهم إلى تعقب الظاهرة وخفاياها والكشف عن وجوه الإنتحال[٥٧].

ولما كان " كثيراً من الشعر الحديث يكتب بوعي نقدي متطوراً أو على الأصح بمعرفة نظرية بخطاب الحداثة وشروط الكتابة التي تطمح أن تنضم إلى جمهرة النصوص المصنفة ضمنه "[٥٨]، دركنا طبيعة الجهد المبذول في تلقي أشعار الحداثة وما يقتضيه فعل قراءتها من حصيلة معرفية كافية لإدراك أسئلة الكتابة في النصوص ، وتحقيق ترقية المتلقي وتوسيع تعاونه في إطار بنيات اشتغال القصائد وتقوية دوره في تحقيق الآثار بإبراز طاقتها الجمالية .

٣ - القصيدة المغلقة :

تثير هذه القصيدة مثل سابقتها إحراجاً لمتلقيها ، لأن القصيدة التي تنغلق على ذاتها تقضي باستبعاد المتلقي وإعدام وظيفته ، إذ يعجز عن " تجسيد النص " لأنه قائم حسب عبارة انجاردن على لا أفهم مبرمج[٥٩]. بسبب تكاثر مواضع الإبهام واللاتعيين فيه .

يقول محمد السرغيني في ديوان " بحار جبل قاف ":

١ - يالهذه العنقاء من زغبها المعلوج مثل قشرة القرع .

٢ – إن فائض الشبع فيه فائض الجوع وفي الفيضين أن تـــأكل حتى القوسين من وسطها ووسطي .

٣ – متعثر في أول الأسباب من ألف إلى ياء ، ويقطر ماؤه كأن به مداه .

٤ – خفافاً يتعرى الرجال من ألف التأنيث ومن يائها .

٥ – أزهى فترات الجنون أن تقتل الشارب في غيبتي وأن ينبت الإرهاق قبل الجذور فيه "(٦٠).

يحتار المتلقي أولاً في تجسيد عنوان الديوان " بحار جبل قاف " وفي نسبة البحار إلى الاجبل وفي الوصل بين الجبل وحـــرف العربيـــة المخصوص (القاف) ؛ ويذهب إلى أن الديوان يبني بعنوانه عوالم خارقة وأجواء غرائبية ، ويتعمق هذا التقبل عند النظر في هذا المقطـــع ؛ إذ لا يجد بيسر ووضوح الصلات الرابطة بين دوال القصيدة وعناصر الصورة التي تتشكل فيها مشبعة غموضاً وأبرز ذلك التشبيه الوارد فـــي الســطر الأول ، كما تتعقّد أمامه وجوه المعاني وتضيق مسالك الفهم ضيقاً تتحول به القراءة إحساساً بالعجز عن فك مغالق القصيدة وشـــعوراً بالإحباط سببه عدم الإطمئنان إلى أي وجه من وجوه الصلات والمعـــاني داخـل القصيدة . ولا يستطيع المتقبل في هذه الحالة أن يجسد بنيـــة اشـتغال النص من جهة ترابط سطوره بسبب ما تبدو عليه من استقلال وانفلات ، ومن ناحية الغرابة البادية داخل كل منها ؛ فكيف يبني المتلقـي العلاقـة بين فائض الجوع وفائض الشبع وهو يعلم أن الفائض من مجال الاقتصاد والمال ، وهل بوسعه الإطمئنان إلى فهم حدث تعري الرجال مـــن ألــف التأنيث ويائه وهما علامتان مغايرتان لجنس الرجال لا تلحقان بهم أصلاً، ما الأثر الجمالي الذي تثيره فينا الجملة الشعرية الأخـــيرة فـــي هـــذا المقطع من قصيدة السرغيني ، وكيف نتقبل أن تكون للجنـــون فـــترات زاهية يفاضل بينها ، وأن يتحول الإرهاق نبتة ذات جذور ؟.

كثرة الأسئلة المثارة هنا دليل على قوة السلب في هذا الشعر ، والسلب كما حدده إيزر نوع آخر من الفراغ الذي يجده القارىء في النص حين يتابعه تعاقبياً . وهو أيضاً علامة الأدبية في النصوص ؛ لهذا يظل المتلقي منشداً إلى النص بالقراءة يعاودها ويستدرج النص حتى يخرج عن تكتمه وانغلاقه على ذاته . وليس هذا شأنه مع نصوص كثيرة أخرى ينشرها أصحابها وينصرف عنها المتقبلون ؛ وقد أعياهم جهد القراءة لا طائل من ورائها .

تتميز القصيدة المغلقة بكثرة مواضع الإبهام فيها وبتعدد بنيات الفراغ داخلها ، ويقوم مبدأ السلب بتنشيط فعل القراءة وحفز المتلقي حتى يسد الفجوات البنائية والدلالية ، ويتعقب وجوه الإلتباس في النص. ولما كمانت مواضع الفراغ في القصيدة تشير حسب انجاردن إلى قابلية الترابط المرجأة ، وترسم مساراً لقراءة النص عن طريق إسهام القارىء في تنظيم الأوضاع المتحولة لإكمال البنية وإنتاج الموضوع الجمالي[٦١]، أدركنا ما تقتضيه إستدراجياً التلقي للقصائد المغلقة من مشاركة القراء في إنتاج القصائد؛ وإنها لمشاركة فعلية ونوعية تُحتِّم كفاءة نقدية وخبرة جمالية وتستدعي قارئاً مثالياً أو نموذجياً بالمعنى الذي ضبطه فولفجانج غيزر حين عدّ الناقد الأدبي أو فقيه اللغة قاعدة لهذه التسمية؛ واشترط أن يكون للقارىء المثالي القانون نفسه الذي يملكه مؤلفه النص ، والقدرة نفسها على اختراق الموافقات المتضمنة في هذا القانون الغالب[٦٢].

لكن إلى أي مدى تتأسس صورة القارىء المثالي في ثقافتنا النقدية الحديثة بحيث يمكن بناء التآلف بين تجارب المبدعين وتجارب المتقبلين ؟ ألا يعد مفهوم السلب والخواء (Vaccancy) معطلاً لتنشئة عدد من القصائد التجريبية في الشعر العربي الراهن ومعيقاً يحول دون تركيزها لبنة من لبنات الخبرة الشعرية ؟

لا يمكن للمهتم بفن الشعر عندنا اليوم نكران ما يستدعيه قراءة من يقظة معرفية تيسر " التقاط وميضة السري "[٦٣]. كما يتعين استراتيجياً تلقيه التسليم بأن القصيدة الحديثة مختبر ذهني لكن من شروط عمل المختبر تجانس المواد وتآلف العناصر . وهذان أمران قد لا يتحققان في حالات عديدة والسبب في ذلك " الشأن العجيب في تجارب الشعر الحديث " حسب تعبير حمادي صمود[٦٤]. ووجه العجب في نظره راجع إلى أمرين :

١ - مراوحة النص بين مجاهل التجريب والسهل الأليف .

٢ - جمع الشاعر بين كل التجارب مما يضعف طاقة الإبداع في نصه ويجعله متذبذباً يربك القارىء .

من مظاهر الإرباك والتحيير القفز من تجربة إنشائية إلى أخرى كأن يتحول شعر محمود درويش من شعر تحريض في ديوان " أوراق الزيتون "؛ إلى شعر فيه غموض كما في هذا المقطع :

لكنَّ فينا من أثينا

ما يجعل البحر القديم نشيدنا

ونشيدنا حجر يحك الشمس فينا

حجر يشع غموضنا ، أقصى الوضوح هو الغموض[٦٥].

غير أن غموض هذا المقطع وغموض قصائد محمود درويش منذ أن طلب من النقاد المتقبلين للشعر الفلسطيني تعديل ذائقتهم بقوله : "أنقذونا من هذا الحب القاسي " يظل بالفعل غموضاً مقروء على نقيض المثال الذي أوردناه لمحمد السرغيني كما تظل استراتيجيا تلقيه نشيطة لا تعطلها تعمية القارىء وإبهار ذائقته فتعجز عن النظر في النص وقراءة علاماته أو يتعذب عليها الإطمئنان إلى مسلك في الفهم والتلقي .

إن بنية اشتغال النص في قصيدة درويش وفي المقطع المذكور تخصيصاً تبدو مغلقة إذا ما قورنت ببنية اشتغال النص في المقطع الأول المأخوذ من ديوان " أوراق الزيتون "؛ ولكن غموضها لا يعطل القراءة ولا يحيّر المتلقي . إن بناء التواصل التاريخي والحضاري بين صوت الشاعر الجمعي (نحن) ومدينة أثينا والبحر القديم ، وبناء النشيد الحديث (نشيد الحجر) وبناء الجدل المعكوس بين أقصى الوضوح والغموض ، لوحة شعرية للمشهد السياسي الفلسطيني وأوضاعه الغريبة ، ولحركة التاريخ الحديث تصيّر أقصى الوضوح غموضاً، وليس الوضوح والغموض في هذا الصدد سوى معادلين شعريين للشرعية والتعدّي التاريخيين . لذا تبدو دعوة الأستاذ الصمود إلى تجاوز مقولة الغموض في مختلف الصيغ التي وردت عليها في النقد الحديث وفي كتابات أعلام هذا النقد دعوة مبررة لأن مقولة الغموض " تذهب في فهم لامعنى وطرائق انبنائه مذهباً أقرزته البلاغة القديمة لنصوص تختلف اختلافاً جوهرياً عن النصوص الحديثة من جهة طموح الكتابة التي يسكنها "[٦٦].

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لكن إلى أي حد يمكن التسليم بأن "النظر إلى التجربة الجديدة [في كتابة الشعر العربي الحديث] من هذه الزاوية (زاوية الغموض) يؤول إلى مصادرتها مهما كانت استعدادات المتعامل معها لمناصرتها والوقوف إلى جانبها "[٦٧]. وإلى أي حد أيضاً يجوز القبول بمصطلح المقروئية بديلاً عن مقولة الغموض بمثل هذا التبرير / التقرير: " ومن الأكيد أن مفهوماً كمفهوم " المقروئية " يكون أنسب في الحديث عن مسألة التلقي في هذه التجربة، لأنه يشير إلى الإمكان والقدرة والقابلية مما يشير إلى الأمور الجاهزة ..."[٦٨].

ألم يبرز المقطع الذي أوردناه من قصيدة السرغيني غموضاً كثيفاً يعقد اشتغال النص ويعسر بنية الإستجابة له ويدفع المتلقي إلى

تحقيق الحالات غير المصاغة في القصيدة وملء مناطق الفراغ فيها . إن استراتيجيا التلقي لمثل هذه القصائد الحديثة تجبر القارىء على ولوج مواضع الإبهام والسير داخل مسارب الشكل وتعرجات الدلالة في مغامرة تعرّف واستكشاف قد تولد دمجاً بين آفاق الكتابة والقراءة . وقد تكشف عن المخطط الأولي للنصوص وعن بعض فاعليتها الجمالية . ويظل التلقي صيرورة قراءة لا تني عن كشف للمخبوء في النص وإضاءة مناطق العتمة في بنيته العميقة .

هكذا تبدو استراتيجيا التلقي لما أسميناه قصيدة مغلقة قائمة بمرحلتين وبقارئين . في المرحلة الأولى للقراءة يظهر القارىء التجريبي ويقوم بواجباته الفيلولوجية ويسعى إلى امتلاك قوانين الباث، وفي المرحلة الثانية يبرز القارىء النموذجي بقدرته على التصرف تأويلياً مثلما تصرف المؤلف إنشائياً(٦٩) .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٤ – القصيدة القبانية :

تخيرنا النظر في التجربة الشعرية لنزار قباني تلقياً وانتشاراً لأنها مثلت – في تقديرنا – تجربة تغاير تمام المغايرة سائر التجارب في حركة الشعر الرعبي الحديث والمعاصر . ولهذا نسبناها إلى صاحبها فتسمت به وكأنها اقتصرت عليه دون سواه فاختص بها لم ينازعه أحد فيها(٧٠).

لا يعود اهتمامنا بهذه التجربة من جهة التلقي واستراتيجيته الى اختفاء الرجل عن عالم الأحياء أو إلى كثافة انتشار أشعاره طباعة وتداولاً بالقراءة والغناء . لكن الذي أثارنا فدفعنا إلى هذا التناول للقصيدة القبانية أمران :

أولهما قول نزار قباني :

أكتب لكي أتكاثر

لكي أتعدد

لكي أصبح ١٥٠ مليون نزار قباني

أما ثانيهما فهو التعارض بين البساطة في بنية اشتغال النصوص في مدونة قباني والتعقد في بنية الإستجابة لنصوصها .

إذا نظرنا في الشاهد السابق تحققنا من رهان التلقي الذي سعى الشاعر إلى الفوزبه ، لكأنّ الشاعر وهو ينشىء نصوصه أكثر احتفالاً بالمتقبل والأثر الجمالي منه بالأثر الفني ذاته. وهو بهذا الرهان يختلف تمام الإختلاف عن الشاعر الرومنطيقي الذي احتفل بالشعر والنص ولم ينشغل كثيراً بما يولده نص في متلقيه أو بترقية القارىء ليصير مشاركاً في إنتاج النص بنية ودلالة ، متعاوناً مع منشىء النص على تحقيق أثره الجمالي . إن ما يثير الإستغراب في تلقي شعر قباني هو قوة التفاعل وسرعته. ولسنا نخص بهذا الحكم شعره الغزلي دون شعره السياسي ، فقد جرت بعض قصائد هذا الشعر مجرى الأشعار الرائجة بين الناس يتداولونها بالقراءة والتعليق والترويج أيضاً ؛ حتى غدا كثير من المتقبلين محفزين إلى انتشارها مؤكدين قيمتها بما يصنعون .

يسفر الإقبال الذي تحظى به قصائد قباني ذات الموضوع السياسي بشحنة الموقف الذي تبلوره وتدافع عنه بكل صلابة . يكفينا الاستدلال على ما ذهبنا إليه بقصيدة " المهرولون " أو بنصوص معروفة للشاعر من قبيل " حوار مع عربي أضاع فرسه " وكثير من قصائد ديوانه المعروف " هوامش على دفاتر النكسة ". ويبدو أن السبب الأصلي لقوة التفاعل بين القصيدة وجمهورها راجع أساساً إلى شحنة التحريض في الشعر ، وإلى علو صوت الشاعر يجاهر بالموقف السياسي

ويحول المتلقين إلى منضوين لذلك الموقف ؛ فاستراتيجيا التلقي لا تشغلها بنية نصية متطورة وإنما تحركها قوة الرؤية السياسية التي تستولي على وعي القراء وتحقق فيهم نتائجها المباشرة ، فيصيرون أطرافاً فيها متحمسين لما ينبث داخل وعيهم من أقوال موجهة . ثم إن يحقق التلقي ليقوى حين ترتبط القصيدة بأوضاع تاريخية يشد فيها وعي المتقبلين رجات وانكاسات فتقوم بنية الإستجابة بترميم الوعي المأزوم . ولهذا لا يحقق التلقي خبرة جمالية وأثراً فنياً بل يحقق الخبرة السياسية ويثبّت المواقف والقناعات .

يختلف شأن المتلقي لقصيدة نزار قباني حين يستقطبها موضوع الحب والعاطفة وتفسر سرعة التفاعل معها باختراقها لمجالات ظلت عادة مقصية من عالم القصيدة ، وبقدرتها على أن تنفذ إلى بواطن النفوس ودواخل المشاعر وحالات النفوس في أدق أوضاعها . بينما تتوجه القصيدة ذات المنزع السياسي إلى صنف مخصوص من المتقبلين لا تستثني قصيدة الحب عند نزار قباني قارئاً واحداً لأنها قصيدة تستقطب عموم القراء ، وتعتبرهم جميعاً بنية استجابة فعلية لا افتراضية أو محتملة لهذا اعتبر الشاعر قصيدته متكاثرة متعددة تعدد الناطقين باللغة التي كتبت بها .

إننا لا نملك ما نستدل به على ذلك العدد الذي أورده الشاعر في المقطع الذي سقناه آنفاً لأن نقدنا العربي لم يؤسس نظرية التلقي التجريبية على غرار ما يعرف بنظرية الأدب التجريبية[٧١] تساعدنا على التحقق من عدد المتقبلين وكيفيات تفاعلهم مع الآثار، غير أن ما نشهده من إقبال عجيب على الأمسيات والسهرات الشعرية التي ألقى فيها نزار قباني قصائده ، يؤكد تهيأ المتقبلين للإحتفاء بهذه الأشعار واستعدادهم لتوسيع قاعدة انتشارها وتعميق حركة رواجها بين الناس إنصاتاً فقراءة ، رغم قلة احتفال حركة النقد العربي بشعر الرجل ومتابعة

قصائده وتجاربه بالنظر، مقارنة بما أولته هذه الحركة لأشعار درويش أو أدونيس من عناية وبما كتب عن هذه الأشعار من فصول ودراسات عديدة . صحيح أن التلحين والغناء روجا عدداً من قصائد نزار قباني بين جمهور المتلقين عارفين بالعربية أو جاهلين بقواعدها ، ولكن قناة الإيصال هذه وهي اليوم فعالة إلى حدود قصوى – لا تفسر بمفردها ما قد نصطلح عليه بالتلقي العفوي لشعر قباني ، وقوة استدراجه لقارئه وسامعه معاً .

إن بنية اشتغال النص ، وهي على قدر كبير من البساطة والوضوح تفسر في تقديرنا استحواذ هذا الشعر على متقبلين يتكاثر عددهم، بينما ينحصر تلقي شعر أدونيس وهو من أعمق تجارب الكتابة عندنا اليوم ، في عدد مستقر من القراء النموذجيين ، لا يضاهي حتماً متقبلي شعر نزار قباني ولا يطمح إلى مساواتهم عدداً .

أيجوز القول بعد هذا أن بلاغة الوضوح أخاذة ومستقطبة وأن الشعر البسيط الذي لا يعقد بنية اشتغاله يقوي بنية الاستجابة ، ويدفع التفاعل بين النصوص والقراء ويحقق أقصى فاعليات التلقي ؟

تلك أسئلة أثرناها وسعينا إلى تبين بعض أجوبة عنها ، لكننا نعتقد أن التدقيق فيها يحتاج إلى إيجاد مختبرات للتلقي وتعويل على جهود مختصين في اجتماعيات الأدب والشعر وتاريخيات الذائقة والتلقي، حتى تكون الأحكام المتعلقة بالشعر وتلقيه علمية تصدر بعد طول نظر في كافة استراتيجيات الكتابة وعمق تثبّت من كل استراتيجيات التلقي .

نظرنا في أهم تجارب الشعر العربي الحديث وتابعنا تطورها من جهة بنية اشتغال النصوص وزاوية التلقي لاعتقادنا أن الترابط بين الكتابة والقراءة ظاهرة أساسية تحكمن علاقة الآثار بالقراء ، رغم ما قد يذهب إليه بعض الكتاب من قول باستبعاد القارىء وتهميش وظيفته في عمليات إنشاء الأثر .

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

توصلنا بعد النظر في أمثلة من الشعر الإحيائي إلى أن بنية الإستجابة لهذا الشعر محكومة بالمعرفة السابقة للشعر العربي القديم ، قائمة بالقراءة الإستعادية للأشباه والنظائر لذا يقوى في تلقي الشعر الإحيائي فعل التذكر ويشتد دور الذاكرة ؛ يمكن أن تنعت هذه الإستراتيجيا باستراتيجيا الوسائط وتوسم القراءة في هذه الحالة بقراءة المصاحَبة بحيث لا يدرك المتقبل للنص الإحيائي قيمة هذا النص، ولا يفهم بنية اشتغاله إلا في ضوء نص – مرآة يعكس صورته ويجلي هيأته.

تغيرت استراتيجيا التلقي في المدونة الرومنطيقية بتغير بنية اشتغال الآثار وتعدد مادتها وانصرافها عن المثال الجمالي تستدعيه فتحاكيه ، إلى منظور إنشائي جديد تسعى إلى تأسيسه مستفيدة من تجارب الكتابة عند أمم أخرى تستشرف الحداثة إبداعاً وتنظيراً . انحرفت بنية اشتغال النصوص عن مألوف الشعر وعريقه عندنا فاقتضى التقبل مراسم جديدة وآليات فهم وتذوق لا يتأتى استخدامها لكافة القراء، بل لمن تزود منهم بزاد مستحدث في الثقافة والمعرفة واكتسب القدرة على تقليص المسافة الجمالية بين الكتابة والقراءة . إن قيام صورة الشاعر ... واحتفاء نصه برموز الأسطورة وأجواء الميثولوجيا والاقتراب بالشعر أحياناً من تخوم النثر ، وجوه من العدول عن مثال الشعر ونموذج الكتابة تطلبت معرفة أخرى وعادات في التلقي غير مألوفة ، وأحدثت توتراً بين الشعراء والقراء وفجوة بين بنية اشتغال النصوص وبنية الإستجابة لها ، وقد اقتضى الأمران تعديلاً متدرجاً لتحقيق التآلف بين الطرفين والبنيتين. انشدت أشعار الحداثة إلى آفاق قصية في التجريب فثارت على البنية الكلاسيكية قديماً وحديثاً وتمردت على ما اعتبرته " ميوعة " في القصيدة الرومنطيقية تعيق بناء قطيعة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جمالية مع تجارب السابقين والمعاصرين ، لهذا أقحمت في الشعر ما ليس من مادته وطوعته ليحتضن الرسم بأشكاله ، وتفنّنت تفنناً في مراوغة العين القارئة ودفعت بها في مسالك ملتوية .

ترتب عن كل هذا التعقيد في بنية اشتغال النصوص عسر في الإستجابة والتلقي لأن القراء لم يتهيؤوا سريعاً للتفاعل مع مستجدات الكتابة ، لهذا تخيب آفاق انتظارهم وتستبد بهم الحيرة لعجزهم عن فك مغالق النصوص وتبديد أجواء الغموض التي تسودها . لا مراء في أن الإبداع يستلزم الحرية والمغامرة ويبحث دوماً عن آفاق جديدة يرتادها ، لكن إشكال التلقي للشعر الحديث يظل قائماً إذا لم تتحقق ترقية القرّاء ولم يتطور وعيهم الجمالي تطوراً يتيح التآلف من تجارب الكتابة وملكات القراءة ويسهّل التفاعل بينهما ، فلا معنى – في نظرنا – لإيغال في اختراق الذائقة الشعرية وإمعان في تجاوز قدرات التلقي وإلا استحال الشعر نشاطاً صائراً إلى التهميش والإهمال ، خاصة وقد حاصرته تقنيات مثيرة في مجال الإتصال ونافسته في قرّائه مبتكرات لا تقيم وزناً لزمن الشعر .

الهوامش

(١) نظرية التلقي ، روبرت هولب تجربة عز الدين إسماعيل ، النادي الأدبي الثقافي جدة ط. أولى ١٩٩٤ ص ٣٣ .

(2) Dictionnaire de critique littéaire. Armand Colin. Paris 1993 p. 167.

(3) Umberto Eco, lector in Fabula. Grasset. Paris 1985 p. 67.

(٤) د. إبراهيم السّعافين ، مدرسة الإحياء والتراث ، دار الأندلس بيروت (د . ت).

(٥) محمد بنيس ، الشعر العربي الحديث ، بنياته وإبدالاته ، دار توبقال للنشر المغرب ، الطبعة الأولى ١٩٨٩ .

(٦) محمد الهادي الطرابلسي ، خصائص الأسلوب في الشوقيات ، منشورات الجامعة التونسية ١٩٨١.

(٧) محمد بنيس ، الشعر العربي الحديث ، (الجزء الأول) التقليدية ص ٢١٨ .

(8) Wolfgang Iser, l'acte de lecture. Maedaga, Bruxelles, 1985 p. 304.

(٩) نشير إلى أن مفهوم الأفق استعاره " غدامير " من فينومولوجيا " هوسرل " وإلى أن الأفق مرتبط بحدث الفهم ، ويظهر هذا المصطلح عند" ياوس " ضمن جملة من الألفاظ والعبارات المركّبة (أفق التجربة – أفق الحياة – بنية الأفق – التعبير في الأفق – الأفق المادي للمعطيات) .

http://Archivebeta.Sakhrit.com

(١٠) ديوان أحمد شوقي ، المجلد الأول – دار العودة بيروت ١٩٨٣ .

(١١) يحيل القطب الفني على النص الذي أنتجه الكاتب ويحيل القطب الجمالي على تجسيد هذا النص من قبل القارىء Iser, l'acte de lecture p. 48 .

(١٢) ديوان أحمد شوقي ، المجلد الأول – دار العودة بيروت ١٩٨٣ ص ٢٣٠ .

(١٣) نعني بالإستراتيجية الفاعلة ، البنية النصية للقصائد القديمة ، وبالإستراتيجيا الزائلة ، البنية النصية الإحيائية وقد بدت لنا زائلة؛ لأن فعلها تستحوذ عليه البنية النصية الأولى ؛ أي القصودة النموذجية .

(14) Umberto Eco, Lector in fabula p. 72.

(١٥) كمال أبو ديب ، شوقي والذاكرة الشعرية مجلة فصول . مج ٣ العدد ١/ ١٩٨٢ ص ١٠٥ .

(16) F. Iser, l'ate de lecture p. 31.

(١٧) الشعر العربي الحديث ، بنياته وإبدالاته – ٢ – الرومانسية العربية – دار توبقال للنشر الطبعة الأولى ١٩٩٠ .

(١٨) المرجع نفسه ص ١٢٩ .

(١٩) للشابي قصيدة مشهورة عنوانها النبي المجهول ، وأخرى دونها شهرة عنوانها الوحي الخالد .

(٢٠) القصيدتان من ديوان الملاح التائه لدار العودة بيروت ١٩٨٧ ص ١١ – ص ٨٧ .

(٢١) القصيدة من ديوان " ليالي الملاح التائه " ص ٩٧ .

(٢٢) يقول الشاعر بعد العنوان : قصة الأمل الإنساني في أربعة فصول "..

(٢٣) تكفي الإشارة هنا إلى الجفوة – القطيعة بين الشابي وبعض متقبلي شعره ؛ حين قال بيته الشهير المثير : إذا الشعب يوما أراد الحياة إلخ .

(24) Lector in fabula p : 67.

(٢٥) أبو القاسم الشابي : أغاني الحياة – المؤسسة العربية للتوزيع تونس ١٩٩٧ ص ١٧٤ .

(٢٦) من ذلك : ليالي كليوباترة (ديوان زهر وخمر لعلي محمود طه ص ٧) . إلى عذارى أفروديت (أغاني الحياة للشابي ص ١٥٧) نشيد الجبار (أغاني الحياة ص ٢٣٢) .

(٢٧) أغاني الحياة الصفحات : ١٥٧ – ١١٥ – ١٧٤ .

(٢٨) نستخدم هذا لفظة التغريب بمعناها الرافض للأخذ عن الغرب ونستحضر – مقابل ذلك – مصطلح التغريب (L'ostranenie) عند فيكتور شلوفسكي الذي عدّه العنصر التأسيسي في الفن أجمع .

(29) Hans Robert Jauss, Pour esthétique de la reception p. 67.

(٣٠) إلياس أبو شبكة الديوان دار رواد النهضة دار الأوديسة – لبنان – الطبعة الأولى ١٩٣٨ ص ٢٣٢ – ٢٣٣ .

(٣١) محمد بنيس الشعر العربي الحديث ، ٣ الشعر المعاصر ، دار توبقال للنشر ط أولى ١٩٩٠ ص ١٩٩٠ ص ٢١٣ .

(٣٢) مثل أعضاء جماعة شعر في لبنان تمرّدا على الحركة الرومنطيقية تنظيراً وإبداعاً . ولعلّ أدونيس أبرز من مثل هذا التمرّد .

(٣٣) شعبان بن بو بكر في أسئلة الشعر المرئي " مجلة الحياة الثقافية " – تونس العدد ٩٦ جوان ١٩٩٨ ص ٥٤ .

(٣٤) محمد مفتاح التشابه والإختلاف (نحو مناهجية شمولية) المركز الثقافي العربي الطبعة الأولى ١٩٩٦ ص ١٩٣ .

(٣٥) الإختلاف في التسمية هنا وجه من أزمة المصطلح النقدي في وصف المنجزات النصية .

(٣٦) نورد على سبيل المثال قصيدة (La colombe poignaardée d'eau) في ديوان أبو لينير (G. Apolinaire) كاليغرام (Galligrammes) وقد أثبتها محمد مفتاح في كتابه التشابه والإختلاف ص ٢٠٤ .

(٣٧) من هؤلاء نذكر : غريماس - كرستيفان - جماعة تل كل - جماعة مو .

(٣٨) مواسم الشرق يليها مسكن لدكنة الصباح دار توبقال ١٩٩٠ . هبة الفراغ دار توبقال ١٩٩٢ .

(٣٩) نفس المصدر ص ٦٤ - ٦٥ .

(٤٠) ديوان هبة الفراغ ص ٩٠ - ٩١ .

(٤١) تمتد القصيدة من ص ١٠١ إلى ص ١٢٦ والمقطع الذي يهمنا وارد في الصفحة ١٢٤ ز

(٤٢) تحدث محمد الخبو في كتابه (مدخل في الشعر العربي الحديث) " عن " القراءة البصرية " لقصيدة أنشودة المطر للسياب في الفصل الثاني ، وتبدو الهيأة البصرية لهـذا النمـوذج الآن أوليـة إذا قارناها بما رأينا في شعر بنيس .

(٤٣) يتجاوز مفهوم الكتابة عند الإنشائيين محددات الأجناس الأدبية ويخترق التقسيمات المألوفة لأنماط الكتابة .

(٤٤) مواسم الشرق ص ٧١ .

(٤٥) هبة الفراغ ص ٩٠ - ٩١ .

(٤٦) نفس المصدر ص ٨١ - ٨٢ .

(٤٧) مسكن لدكنة الصباح " ضمن مواسم الشرق " من ص ١٠١ إلى ص ١٢٦ .

(٤٨) نقلنا هذه الترسيمة عن الصفحة ١١٠ من القصيدة .

(٤٩) يمكن أن نعتبر شعر بنيس في الأمثلة التي أوردناها إلتقاء " بالأفق الأدونيسي " وانفصالاً عنـــه في آن واحد ؛ لأن الشاعر لا يتسمى شاعراً إلا متى استقل عن سواه وبنى تجربته في الشعر .

(٥٠) بوبكر بن شعبان ، في أسـئلة الشعر المرئي ، الحياة الثقافية (تونس) العدد ٩٦ جـوان ١٩٩٨ ص ٥٤ .

(٥١) نجد هذه القصائد - البيانات مثلاً عند الشابي وإلياس أبي شبكة وعلي محمـــود طـــه ... وهـي قصائد تيسر تلقي الشعر الجديد وبناء ذائقة جمالية مغايرة للسائد الشعري والنقدي .

(٥٢) انظر " البيانات " تقديم محمد لطفي اليوسفي دار سراس للنشر ، تونس ١٩٩٥ .

(٥٣) الشـعر العربي الحديث ، دراسـة في المنجز النصي ، أفريقيا الشرق . الـدار البيضـاء ١٩٩٨ ص ٨١ .

(54) Wolfgang Iser. l'acte de Lecture p. 70.

(٥٥) نظرية التلقي ، روبرت هولب ، مرجع مذكور سابقاً ص ١٥٦ .

(56) Wolfgang Iser. l'acte de Lecture p. 70.

(٥٧) جهاد فاضل ، أدونيس منتحلاً ...

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

(٥٨) حمادي صمود ، في مقروئية الشعر الحديث ، " علامات " ج ٢٢ ج ٦ . ديسمبر ١٩٩٦ ص ٤١ - ٤٢ .

(59) Wolfgang Iser. l'acte de Lecture p. 304.

(٦٠) نقلنا الشاهد من كتاب رشيد يحياوي " الشعر العربي الحديث " ص ٦١ .

(٦١) نظرية التلقي ، مرجع مذكور ص ٢٢٢ .

(62) Wolfgang Iser. l'acte de Lecture p. 52.

(٦٣) رشيد يحياوي ، الشعر العربي الحديث ص ٥٧ .

(٦٤) حمادي صمود في مقروئية الشعر الحديث . علامات ج ٢٢ مج ديسمبر ١٩٩٦ ص ٤٣ .

(٦٥) المقطع في ديوان " أرى ما أريد " ومن قصيد مطول فيه عنوانه " مأساة النرجس ملهاة الفضة . وقد أثبته صاحب المقال مثالاً على التحول من السهل الألوف إلى مجاهل التجريب في الشعر الحديث .

(٦٦) علامات مرجع مذكور ص ٣٩ .

(٦٧) المرجع نفسه ص ٣٩ .

(٦٨) المرجع نفسه ص ٤٠ - ٧١ .

(69) Umberto Eco, Lector in Fabula. p 72.

(٧٠) لم يسع لاشعراء إلى احتذاء تجربة نزار قباني ، ولكنهم ترسموا خطى أدونيس ودرويش تخصيصاً .

(٧١) أسسها سيغفريد شميدت ضمن جماعة Nicole ويرمز إليها بـ (E.T.L) .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قائمة المصادر والمراجع

١- المصادر :

١ - ديوان أحمد شوقي ، دار العودة بيروت ١٩٨٣ .

٢ - أغاني الحياة ، أبو القاسم الشابي ، المؤسسة العربية للتوزيع تونس ١٩٩٧ .

٣ - إلياس أبو شبكة ، الديوان ، دار رواد النهضة ، دار الأوديسة ، ط أولى ١٩٣٨ .

٤ - محمد بنيس ، مواسم الشرق يليها مسكن لدكنة الصباح دار توبقال ١٩٩٠ . هبـة الفـراغ ، دار توبقال ١٩٩٠ .

٥ - علي محمود طه ، ديوان ليالي الملاح التائه .



٢ - المراجع :

أ - باللغة العربية :

١ - روبرت هولب ، نظرية التلقي ترجمة عز الدين إسماعيل ، النادي الأدبي الثقافي . جدة ، ط أولـى ١٩٩٤ .

٢ - رشيد يحياوي ، الشعر العربي الحديث ، دراسة في المنجز النصي ، إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ١٩٩٨ .

٣ - إبراهيم السعافين ، مدرسة الإحياء والتراث ، دار الإنسان بيروت (د . ت) .

٤ - محمد بنيس : الشعر العربي الحديث ، بنياته وإبدالاتها :

- التقليدية - دار توبقال ١٩٨٩ .

- الرومانسية العربية ، دار توبقال ١٩٩٠ .

٥ - محمد الهادي الطرابلسي ، خصائص الأسلوب في الشوقيات منشورات الجامعة التونسية ١٩٨١ .

٦ - محمد مفتاح ، التشابه والاختلاف نحو منهاجية شمولية ، المركز الثقافي العربي ط. أولى ١٩٩٦ .

٧ - محمد الخبو ، مدخل إلى الشعر العربي الحديث ، دار الجنوب تونس ١٩٩٥ .

٨ – شعبان أبو بكر في أسئلة الشعر المرئي ، الحياة الثقافية ، تونس العدد ٩٦ ، جوان ١٩٩٨ .

٩ – حمادي صمود ، في مقروئية الشعر الحديث ، علامات ج ٢٢ ، مج ٦ ديسمبر ١٩٩٦ .

١٠ – كمال أبو ديب ، شوقي والذاكرة الشعرية مجلة فصول مج ٣ العدد ١ ١٩٨٢ .

ب – باللغة الأجنبية :

1 - Dictionnaire de critique. Armand Colin. Paris 1993.

2 - Umberto Eco, Lector in Fabula. Grasset. Paris 1985.

3 - Wolfgang Iser. L'acte de decture, Mardage Bruxelles 1985.

4. Hans Robert Jauss :

Pour une esthétique de la réception Gallimard 1987.

Pour une bermeneutique littéraire Gallimard 1988.



اتجاهات تلقي الشعر في النقد العربي المعاصر

http://Archivebeta.Sakhrit.com

لطفية إبراهيم برهم

سننطلق في بحثنا من فرضيَّة مفادها أنَّ اتجاهات تلقي الشعر في النقد العربي المعاصر كانت مواكبةً لتغيرات النقد الأوروبي في متابعة نظريات التلقي ، محددين القارىء بالناقد ؛ لأنّه قارىءٌ مثقفٌ مؤهلٌ محترفٌ ، يقيم أحكامه على قراءته النقدية المتخصّصة .

فإذا كانت النظريةُ النقديةُ محاولةَ استخلاص أحكام خاصّة ، أو قواعد عامة من جملة أحكام خاصّة لكل نصّ على حدة ، ومحاولة الحكم عليها[1]، فهل تمثّل نظرية التلقي ، أو نظرية القراءة اتجاهاً قائماً بذاته في النقد العربيّ المعاصر ؟.

ألم تؤكد معظم المقاربات القرائية الاتجاهات النقدية السّابقة ؟.

ألم تركز هذه المقاربات على جانبٍ واحدٍ من جوانب العملية الإبداعية ؟.

هذا ما سنتعرف إليه من خلال هذه الدراسة التي تناولت فيها اتجاهات تلقي الشعر في النقد العربي المعاصر ، كما تقدّمها المناهج المختلفة ، تناولاً علمياً يسهمُ في تصوّر هذه الاتجاهات .

وقد قسّمتُ الدراسة إلى مدخلٍ وثلاثة محاور رئيسة ، فتوقفت في المدخل – بشكل موجز – عند (نظريات التلقي في النقد الأوروبي المعاصر)، ووقفت في المحور الأول عند (التلقي في النقد العربي المعاصر قبل البنيوية) ، وخصّصت المحور الثاني للحديث عن (التلقي في الاتجاه البنيوي)، وتناولت في المحور الثالث (التلقي في الاتجاهات النقدية المعاصرة) التي أعقبت البنيوية .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المدخل : (نظريات التلقي في النقد الأوروبي المعاصر)

استفاد النقاد الأوروبيون المعاصرون في تحديدهم الشعر بوصفه شكلاً خاصاً للإتصال بين مرسل ومستقبل من الجزء الثالث من مخطط (موريس) الذي يؤسّس ثلاثة أجزاء من السيميوطيقا هي : علم النحو ، وعلم الدلالة ، والذرائعية ؛ إذ تُعَدُّ الذرائعيةُ المحورَ الأساسي لآراء مجموعة من النقاد الأوروبيين، الذين فهموها بطريقتين : طريقة الذين يفهمونها بمعنى عام مفاده أنها دراسةُ علاقات سياقات الإنتاج والاستقبال ، غير منفصلة عن التحديدات السياقية ذات الطبيعة التاريخية والاجتماعية والثقافية ؛ فهي على هذا النحو (نظرية سياقات) وطريقة الذين يفهمونها بمفهوم محدّد جداً ، يصل بينها وبين (نظرية الفعل) في الإطار الذي عرفته فلسفة اللغة بأنّه عمل اللغة[٢].

يرى (ك. استرل) أن هويةَ أي خطاب أو نوعه مسألةٌ ذرائعيةٌ قادرة على أنْ توجّه الإنتاج والاستقبال، في حين أصرَّ (ج. كولر) على أنّ خصوصيات الشعر الغنائي تُحدَّد بالتأثيرات التي توجدها لدى القراء مواضعات للقراءة محدّدة ومعروفة ؛ وبذلك تنبع حالة القراءة هذه من سلسلةٍ من المواضعات أو التوقعات ، وتعود إليها ، كما يرى (جنيت)[٣].

أما القوة البيانيةُ لقصيدة ما فهي في رأي (ف. لاثارو كارتيير) دعوة للقراىء كي يحمل الرسالة على أنها خاصةٌ به ، في الوقت الذي بيَّن (أويمن) أنَّ امتداد الزمان والمكان متصل بامتداد فضاء الإدراك ، أو كلية العوامل التي تمنح نفسها للمشاركين من خلال الوضع ، وكمّ الإخبار الخارج على اللغة ، الذي يشترك فيه المتحاورون في الفعل الاتصالي[٤]؛ وبذلك تفسّر العلاقة الذرائعية دور القارىء في الاتصال الشعري ، كما

تفسّر ظاهرة تعدّد معاني النص الشعريّ ، أو ظاهرة الكثافة الدلالية ، وما أطلق عليه (لوتمان) (جماعية القراءات الممكنة)[٥].

فنظرية القراءة أو التلقي من النظريات المعاصرة التي لفتت الانتباه إلى القارىء بوصفه طرفاً مهماً، يسهم في إيجاد العمل الأدبي ، ويشكّل بُعْدُهُ الجماليّ ، وهذا يعني أنّ النص الأدبي لا وجود له إن لم يُقْرأ[٦]، وأن القراءة نشاط جمالي ، ووجود فكريّ ، وممارسة داخل وجود النص ، فهي غير مستقلة عنه ، وأن التلقي يتميز بالاستقلالية عن النص ؛ لأن القارىء يتلقى أو يستقبل ما هو موجود في النص[٧].

وعلى الرغم من تشعّب نظريات التلقي في النقد الأوروبي المعاصر بين نظريات التحليل النفسي ، كنظرية (هولاند نورمان) ، ونظرية (سيمون ليسر). إلخ ، وهي نظريات تنظر إلى القراءة بوصفها عملية إشباع للحاجات السيكولوجية للقارىء، أو بوصفها عملية تستند إلى هذه الحاجات على الأقل[٨]، ونظرية التفاعل في علم النفس الاجتماعي كما يقدمها (إدوارد إ. جونز) و(هارولد ب. جرار)[٩]؛ إلا أنها تتركز في ثلاثة اتجاهات رئيسة هي : الهرمنيوطيقية (التفسيرية)، والتاريخية ، والسيميوطيقية .

أولاً : ففي الاتجاه الهرمنيوطيقي (التفسيري) يتحدد النشاط الإدراكي (التعيين)، الذي تقوم به ظاهرة القراءة بكونه دوراً فعّالاً في ملء المناطق غير المحدّدة (عناصر اللاتحديد) ، التي تظهر بها الموضوعات في النص ، وهي عناصر تمكّن النص من التواصل مع القارىء ؛ بمعنى أنها تحثّه على المشاركة في الإنتاج ، وفهم القصد من العمل معاً[١٠]، وهذا يعني أن عناصر اللاتحديد هي التي تؤدي إلى مفهوم التعيين عند (إنجاردن)؛ المنظّر الطليعي لهذا الاتجاه .

أمّا (إيزر) الذي يُعَدُّ أفضل مَنْ حدّد العلاقة بين التلقي وتركيب

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

العلاقة في القراءة فقد قامت نظرية التلقي أو القراءة عنده على ثلاثة مفاهيم هي مفهوم اللاتحديد عند (إنجاردن) – وقد أطلق عليه (إيزر) اسم الفراغات –، ومفهوم وجهة النظر الجوالة ، ومفهوم المركب السلبي .

١ – مفهوم الفراغات عند (إيزر) :

تقومُ جمالية التلقي عند (إيزر) على القضية الرئيسة الخاصّة بالتفسير والقراءة باعتبارها إبداعاً للمدلول ، وعلى التلقي بوصفه مكوّناً مركزياً في التكوين الداخلي للنصيّة ذاتها ؛ وبذلك يكون فعل القراءة الدلالية النصيّة التي لا تقدّم إلاّ على أنها نتيجة للحدث المتبادل بين الإشارات النصيّة وأفعال كفاءة القارىء .

فدراسةُ العمل الأدبي لا تهتم بالنص الفعلي فقط ، بل تهتم وبالدرجة نفسها ، بالأفعال المرتبطة بالتجاوب مع ذلك النص . وهذا يعني أنّ النص ذاته لا يقدّم إلاّ مظاهر خطاطية ، تنتج الموضوع الجمالي للنص ، بينما يحدث الإنتاج الفعلي من خلال فعل التحقق ؛ وبذلك نتوقف عند قطبين للعمل الفنيّ: القطب الفنيّ وهو نص المؤتلف ، والقطب الجمالي وهو التحقق الذي ينجزه القارىء .

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

وهكذا نجد أن العمل ذاته لا يمكن أن يكون مطابقاً للنص ، ولا لتحققه ، بل لابد أن يكون واقعاً في مكان ما بينهما ، فإن كان الموقع الفعلي للعمل يقع بين النص والقارىء ، فمن الواضح أنّ تحقيقه نتيجة للتفاعل بينهما[١١].

فـ (إيزر) يتحدث عن الفعل المتبادل الذي لا يتطابق العمل من خلاله مع نص المؤلف ، كما لا يتطابق مع تحققه في عملية القراءة ، وإنما يتم ذلك في الفعل المتبادل لكليهما ؛ أي في التفاعل بين بنية التأثيرات (النص) ، وبنية التجاوب (القارىء) .

فعملية القراءة عند (إيزر) تدخل في ديناميكية البحث عن مدلول من أجل نصية لا يمكن أن توجد من غير البحث المستمر للقارىء؛ أي أن أية نظرية للنص هي نظرية للقراءة .

٢ - أما المفهوم الرئيس الثاني لنظرية التلقي عند (إيزر) فهو مفهوم (وجهة النظر الجوالة)، التي تكتشف الطريقة التي يكون بها القارىء حاضراً في النص ، فعندما نقرأ نصاً فإن مشكلنا الأول هو أن النص بكامله لا يمكن أن يدرك دفعة واحدة ، بل يدرك من خلال وجهة النظر المتحركة التي تتجول في النص الذي ينبغي أن تدركه هذه الوجهة في المراحل المختلفة والمتتابعة للقراءة .

فالإدراك بالترابط لا يحدث إلا على مراحل ، وكان مرحلة على حدة تحتوي مظاهر الموضوع الذي ينبغي تشكيله ، لكن لا يمكن لأي منها أن تدعي أنها تمثله .

وبالتالي ، لا يمكن للموضوع الجمالي أن يكون مطابقاً مع أي واحد من تمظهراته أثناء مدة القراءة . ويستلزم النقص الموجود في كل تمظهر على حدة ، وجود بعض التراكيب التي تعمل بدورها على نقل النص إلى وعي القارىء . ومع ذلك فإن عملية التركيب ليست متقطعة ، بل تتواصل خلال كل مرحلة من مراحل رحلة وجهة النظر الجوّالة[١٢].

٣ - مفهوم المركب السلبي :

ثمة مجال آخر اكتشفه (إيزر) في عملية القراءة هو نشاط القارىء في إنتاج الصور . فعندما نقرأ نصّاً نكون بوعي أو بلا وعي في حالة تركيب صور في عملية يسميها (إيزر) المركب السلبي ، الذي يختلف عن الإدراك؛ لأنّه يعني تمثيل موضوعات متخيلة ، لا يمكن أبداً إنتاجها بدقة ، ومن ثمّ فإنّ المدلول لا يمكن تثبيته أو تضعيفه ؛ لأنه

يمتلك طابعاً مفتوحاً ، ولا يمكن أن يكون على نحو آخر منذ اللحظة التي يجرب فيها الفاعل - القارىء عملية تشعب في القراءة ، فهو يجرّب الموضوع ، ولكنه في الوقت نفسه يتعمّق في تجريب ذاته أيضاً[١٣].

وهكذا نجد أن عملية القراءة عند (إيزر) تفاعل بين النص والقارىء ، وأن عملية الكتابة تشمل عملية القراءة باعتبارها عامل ارتباط جدلي ، وهما فعلان يتطلّبان شخصين نشيطين بشكل مختلف ، هما المؤلف والقارىء ، اللذان تبرز جهودهما في توحيد الموضوع الملموس والخيالي[١٤]؛ وبذلك تكون القراءة الأكثر نجاحاً هي تلك القراءة التي يمكن فيها للذاتين المبدعتين ؛ أي المؤلف والقارىء أن يتوصلا إلى الاتفاق التام[١٥].

ثانياً : الاتجاه التاريخي :

تدل دراسات هذا الاتجاه إلى التحول الجذري للعمل الأدبي على امتداد العلمية التاريخية ؛ مركزة على مراجعة التاريخ ، وتأكيد النسبية التاريخية والثقافية للقيمة .

ومن أهمّ نقاد هذا الاتجاه (ياوس) الذي أكّد أنّ أساس أية جمالية للتلقي يقوم على فكرتين هما : فكرة أفق التوقّعات ، وهو أفق متغيّر ، وفكرة المسافة الجمالية ، أو الفرق بين التوقّعات والشكل المعيّن لعمل جديد .

إنّ هذا التحول في المدلول يؤثّر ، في الوقت نفسه ، في التفسير الذي يقوم به فعل القراءة الفردي ، وفقاً لما عرضه (إيزر). ومن ثمّ فإنّ هناك استراتيجيتين مختلفتين لشيء يقوم على أساس معرفي واحد هما : شرح شكل التلقي بوصفه وظيفة لشكل النص ، والأساس النظري المركزي لجمالية التلقي هو أنّ الرسالة - النصّ ليست الحدث الوحيد،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وإنما هناك أحداث أخرى تفرض نفسها ، مثل ردّ فعل القارىء والجمهور إزاء الرسالة ، وشرح الحدث الأول إنطلاقاً من الثاني .

ثالثاً : أما في الاتجاه السيميوطيقي فيحاول (جوناثـان كولـر) تأسيس نظرية (بنيوية) للتفسير ؛ نظرية تسعى إلى الكشف عن العناصر المنتظمة في استراتيجيات القرّاء ، وإن كان يـدرك أنّ الاستراتيجيات نفسها يمكن أنْ تنتج تفسيرات مختلفة ، الأمر الذي يعيدنا إلـى رولان بارت بنهاية العهد البنيوي ؛ إلى منح القـارىء القـوة لإبـداع معـانٍ بواسطة فتح النصوص على اللعب غير النهائي للشفرات[١٦].

فنظريةُ التلقي بمنزلةِ تغير حقيقي في النموذج النظريّ ، لدرجة أنّ الشعرية في العقدين الأخيرين يمكن أنْ توصف بأنها شعرية القراءة ؛ وبذلك حلّت شعرية التلقي محلّ شعرية النص ، ولكن هـل يعنـي هـذا الاعتراف بلا حدود بإمكانات القارىء الذاتية ؟، ألا يمكننا أن نضعَ فـي الحسبان مجموعة من لاشروط التي تحيط باستقبال نصٍّ مـا وتشـرحه حتّى نصل إلى (المفهوم المفتاح للقراءة)[١٧]؟

المحور الأول : (التلقي في النقد العربـي المعـاصر قبل البنيوية)

أكد أغلب نقادنا المعاصرين أن المناهج النقدية الحديثة لم تهتم باستراتيجية القراءة في العملية الإبداعية ؛ لأن اهتمامها ظل ، إلى عهد قريب ، منحصراً في ثلاثة عناصر تكون الظاهرة الأدبية هي : المؤلـف والسياق والنص[١٨]؛ وبذلك تكون هذه المناهج ، في رأيهم ، قد نظـرت نظرة وحيدة الاتجاه ، من النص إلى القارىء ، لاغية دور القارىء فـي العملية الإبداعية . وهذا يعني أن الاتجاهات النقدية قد ركزت قبل نظرية التلقي على قصد المؤلف ، أو المعنى المعـاصر النفسـي والاجتمـاعي

والتاريخي للنص، أو الطريقة التي تشكل بها ذلك النص ، وهنا نقول : أيمتلك النص معناه إلا عند قراءته ؟. ألا يع ني هذا أن للقارىء دوراً في إنتاج المعنى سواء أكان هذا الدور صغيراً أم كبيراً ؟.

تعددت الاتجاهات النقدية قبل البنيوية في النقد العربي المعاصر، بين الاتجاه الرومانسي أو الاتجاه النفسي ، والاتجاه الواقعي ، واتجاه النقد الجديد .

ففي الاتجاهين الرومانسي ولانفسي ركزت الدراسات النقدية في حديثها عن القارىء على تأثيرات النص في القارىء ، ومسألة التذوق والإيصال ، مؤكدة أن الشعر عملية توصيل إلى جانب كونه عملية تعبير، إنه عملية توصيل المشاعر المعبر عنها إلى نفس المتلقي ، محدثاً فيه أثراً شبيهاً بما كان عليه الشاعر ، وهو يقوم بعملية التعبير عن تلك المشاعر[١٩]؛ وبذلك ينقل الشاعر إلى قارئه معاناة داخلية ، تجيش بها ذاته ، وتجهد نفسها في التعبير عنها برموز واستعارات ؛ أي أنه ينقل القارىء المتعمق إلى مناخ تجربته الذهني ، ويحمله على مشاركته تجاربه تحت سقف نفسي واحد، فيوصل إليه فكرته ، وتجربته الجمالية[٢٠].

ألا يعني هذا أن طبيعة المتلقي حاضرة حضوراً بيّناً في العملية الإبداعية ؟. وهذا راجع إلى أن المبدع ، كما رأينا ، يحاول بقدر ما أوتي من قوة بيانية أن ينقل المتلقي إلى الحالة التي يعايشها هو ، أو بمعنى آخر يحاول أن ينقله إلى التجربة التي دفعته إلى هذا الإبداع .

فالمبدع يحمل القصيدة الشعرية دلالات بالتصريح أو التضمين ، رابطاً بذلك محتويات القصيدة ببصماتها التأثيرية في من يتلقاها ؛ وبذلك تكون القصيدة رباط الوصل بين المبدع والمتلقي ، وهو لا يسعى إلى أن يفهم المتلقي رسالته فحسب ، بل يسعى إلى أن يتقمص هذا المتلقي ثوب التجربة المنقولة إليه عبر النص الشعري .

ويؤكد بعض نقادنا المعاصرين أن الانفعال والفهم في الشعر يقعان في لحظة واحدة ؛ لأن الانفعال ليس إلا نتيجة للفهم ؛ لذلك يؤثر الشعر في المتلقي باستثارته لنفسه وذهنه وروحه معاً . وهذا يعني أن الشعر الحق هو الذي يثير في المتلقي انفعالاً كيانياً وعاطفياً معاً فيوقظ عقله ووجدانه ، بعد أن يهزه ويثير فيه مشاعر عميقة ، وأفكاراً حية نابضة[٢١].

ويتمكن الشاعر من إثارة المتلقي عندما ينزع الأشياء من إطارها المألوف ، ويعمل على تجميعها من جديد في سياق مدهش وغير متوقع ؛ ليكسر آلية التلقي عند القارىء ، ويشحذ لديه ملكة التصور التي شوهتها العادة ، أو نالت من حدتها[٢٢]. فالشاعر يختار أحداثاً ومواقف من الحياة الدارجة ؛ ليتمكن القارىء من أن يتلقى من الأحاسيس المألوفة الدارجة انطباعاً آخر ، أكثر مغزى وعمقاً ، يختلف عما درجنا عليه من انطباعات ويفوقها صحة .

ألا نلمح في هذا الكلام مقياس المفاجأة ، الذي حدده (ريفاتير) باصطدام القارىء بتتابع جملة الموافقات بجملة المفارقات في نص الخطاب[٢٣].

ولقد حدد النقاد قيمة التأثير في هذا الاتجاه بالإمتاع والإقناع والإثارة . فالشعر يجب أن يترك القارىء في حالة من المتعة الشبيهة بالمتعة التي يحصلها في حالة الغبش[٢٤]، في حين يحقق الشاعر الإقناع باستدرار الحالة النفسية في نفس المتلقي[٢٥].

أما الإثارة فتتم بتعاون كل ما في القصيدة من معان وموسيقى وألفاظ وعواطف وصور ، فإذا تلكأ واحد من هذه وسكت ، ولم يعط تأثيره إلا بعد الرجوع إلى المعجم تعطل الوهج العاطفي الذي يثيره الشعر في النفس ؛ لأن القارىء في هذه الحالة يوقف عملية التذوق ، ويلجأ

إلى المعجم ؛ ليتبين معنى هذه الألفاظ ، ومن ومن ثم يواصل عملية القراءة .ولا يخفى أن الاستجابة للشعر لا تحتمل أن تؤجل أو تبتر أو تقسّم إلى لحظتين ؛ لأن ذلك يعرقل الهزة النفسية التي يحدثها الشعر في نفس المتلقي[٢٦].

وقد ربط النقاد الإثارة بغرابة الشعر واستحالته ، وتغليفه بشيء من الغموض النسبي[٢٧]، الذي يستشفّ القارىء من خلال دلالات الشعر فيمتلك قيمة جمالية ويتحقق هذا الإيحاء عندما يجمع الشاعر بين الصور المتقابلة بتباينها، والمتصلة بعلاقة ما فيما بينها ؛ إذ يجبر هذا الجمع القارىء على سدّ الفجوة بين الصورة والصورة[٢٨]؛ ذلك لأنّ المتلقي قد يستطيع إعادة تفهّم (لامعنى) بعض الصور في الظّاهر ، ويتمكن من معناها عندما يدرك فراغ الحلقة بين صورة وأخرى ، وعندما يتتبع الخيط الذي يربط قصيدة الشاعر الواحد ، ثم مجموع قصائده كلها[٢٩].

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولم ينس هؤلاء النقاد الحديث عن اختلاف دلالة الشعر باختلاف تصوّر المتلقي وإدراكه وخبراته السابقة ؛ أي أنها تختلف باختلاف بنائه النفسي وتركيبه السيكولوجي ، من حيث الثقافة العامة والخبرات المكتسبة ، ومن حيث ارتباط تلك الدلالات الإيحائية للشعر بتجارب شعورية خاصة ، تختلف عند كل منهم عمات هي عليه عند الآخر[٣٠]. فالإثارات التي تستثار في عقل من العقول ليس من اللازم أنْ تماثل تلك التي على نفس القدر من الحيوية ، والتي يثيرها البيت من الشعر – نفس البيت – في شخص آخر ..، ويرجع هذا الاختلاف والتفاوت إلى أنّ الناس ليسوا نمطاً واحداً بل في استجابتهم للأشياء ، أو تأثرهم بها[٣١]، وهكذا نجد أن التلقي قد اتخذ منحى سلبياً في الدراسات النقدية الرومانسية والنفسية ؛ لأنها ركزت في حديثها عن التلقي على

تأثيرات النص في القارىء ، ومسألة التذوق والإيصال ، محددة قيمة التأثير ووظائفه بالإمتاع والإقناع والإثارة .

أما في الاتجاه الواقعي فيجد الباحث نفسه إزاء نوع جديد من التلقي الفعال ، الذي يتطلب جهداً ومشاركة لم يعتدها المتلقي من قبل(٣٢)، وهذا راجع في رأي نقادنا المعاصرين إلى أن الشعر الحديث يستجيب للحساسية المتغيرة دوماً ، فيصدم باستجابته تلك الذهنية السائدة في التلقي ، فتضيق دائرة جمهوره ، وتقتصر على جمهور يتمتع بحساسية مرهفة واستقلال في الرأي ، وقدرة على تذوق الجديد(٣٣).

ولقد قامت الصورة الشعرية بمهمة سدّ الفجوة بين القصيدة والجمهور بشكل فعّال ؛ ذلك لأن الشاعر وهو يقود القارىء في شعاب القصيدة ، يربي لديه عادة التحليل نفسها ، ويستثير فيه نوعاً من القراءة هي القراءة – المشاركة ، والقراءة – المعاناة ، الحضور الفعلي في قلب التجربة والعالم(٣٤)، كما كان للخبرة المشتركة بين الشاعر والمتلقي دور كبير في توضيح الشعر وفهمه ، والذهاب بأي نتوء محتمل، ولها أيضاً دور في تحقيق الترابط بين الشاعر وقارئه من خلال التقائهما في الرؤية وتجاوبهما الذي يعود إلى أنّ الشاعر يحسّ وجود الإنسان النوع في ذاته إحساساً كاملاً متسامياً ، ولأنه كذلك لا يستطيع أن يرى عالمه الداخلي الخاص في عزلة عن عالمنا ، فهو مع الإنسان المشترك بيننا وبينه دائماً(٣٥).

ففعل القراءة أو التلقي مرتبطٌ في هذا الاتجاه بخبرة القارىء – الناقد ، وهذا ما يمنح القراءة فاعلية إبداعية متميزة ؛ لكونها حضوراً فعلياً في التجربة الشعرية والعالم في الوقت نفسه .

ونجد في دراسات نقادنا الجدد اهتماماً خاصاً بالقارىء والقراءة، وهذا راجعٌ إلى طبيعة الشعر الحديث ، باعتباره كشفاً ناجماً

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

عن انحراف الفعل عن فاعله الحقيقي ؛ كشفاً جديداً لنظام جديد ، يفاجيء المتلقي ؛ ويرضي فكره قبل أن يرضي عنده عاطفة ما . هذا الشعر الجديد تطلّب قارئاً جديداً ، امتلك الحدسَ الأصليَّ للشاعر[٣٦]، فكان فعلُ القراءة أو التلقي معادلاً لإكمال القصيدة ؛ لملء فراغاتها ، الأمر الذي دفع ناقدة معاصرة إلى أن تعدّ قارئها مؤلفاً لم يُعبّر عن نفسه، وهذا يعني أنّ القصيدة بنيةٌ مفتوحةٌ، يفسّرها المتلقي ، ويكملها أثناء عملية القراءة في إطار اجتماعيّ ، حدّد تاريخياً على خلفية النصوص الذهنية الأخرى ، كما يعني أنّ القصيدة معطية أرض بكر يلتقي عليها الشاعر والمتلقي؛ تعاونٌ يمكّن القارىء من إدراك الحدس الأصلي للشاعر ، وسدّ الفجوة بين صور القصيدة[٣٨]؛ وبذلك يفتحُ الشعرُ نوافذ الحالة ، ويؤطّر أشكال التداعيات الحرّة ، فيولد دلالات جديدة تخاطبُ أجيالاً مختلفة[٣٩].

إنها قراءة نقدية ، تبتعد عن الدلالات الإصطلاحية القاموسية لمفردات النص ، فيصبح هذا النص طاقة مضيئة ، تملك القدرة على التحريض البعيد المدى والبث في ظروف متعددة ؛ فتخاطب أجيالاً متعاقبة ، وكل جيل يقرأ هذا العمل يغلب محوراً من محاوره ، أو بعداً من أبعاده تبعاً لشواغله ومطامحه .

فالقراءة ليست عملية سكونية سلبية مغلقة ، بل هي عملية ديناميكية فعالة ؛ لأنها تعامل حي حركي مع أثر يتميز بالحياة وقابلية النمو والتوهج ، فهي تهيىء لاتصال الإبداع بالإبداع ، وتتسع لكلمة الآخر وجوابه ، هنا تصبح كل قراءة لاحقة إضافة للقراءات السابقة وتعميقاً لها[٤٠]، كما يصبح الشعر فعل تحرر ، لكن لكي يكون هذا التحرر حقيقياً لابد أن يكون للشعر منفذ إلى الآخر ، لابد أن يلقب هذا الشعر جدار الآخر وينفذ إليه[٤١]؛ لذا تكون كل قصيدة مكتشفة أرض بكر ، يلتقي عليها الشاعر والقارىء ، الذي يعد القطب الآخر في العملية

الإبداعية كما تكون إثارة ، دعوة إلى المغامرة والإبداع ، إمكاناً ، خميرة لا تكتمل بغير القارىء ، وتفاعلاً يربط حياتها به ؛ ذلك لأن الشاعر منشىء نص ، ولأن القارىء يبدع هذا النص عندما يلمؤه بأبعاده وشخصيته[٤٢].

والخلاصة أن التلقي حضور فعال ، ناجم عن كون القارىء القطب الآخر في العملية الإبداعية ؛ القطب الذي ينشىء النص من جديد عند قراءته ، وأن القراءة عملية ديناميكية فعالة ، تجعل القصيدة بنية مفتوحة ، يفسرها المتلقي أو يكملها أثناء عملية القراءة ، وأن القارىء قارىء مبدع ؛ جزء لا يتجزأ من القصيدة ؛ لأنه ينشئها بقراءته الإبداعية ؛ وبذلك يكون التلقي معادلاً للإبداع في دراسات هذا الاتجاه .

المحور الثاني : (التلقي في الاتجاه البنيوي)

خصصت المحور الثاني للاتجاه البنيوي ، ممثلاً بالإتجاه البنيوي اللغوي بفرعيه : الإتجاه البنيوي ، والإتجاه الأسلوبي ، وبالإتجاه البنيوي التوليدي .

ففي الاتجاه البنيوي اللغوي ربط بعض نقادنا المعاصرين بين النص ومتلقيه ربطاً أحدث ما نسميه (الومضة)، التي تسلمنا إلى نظامه الباطن ، كما ربطوا بين تعدد القراءات وخاصيات تعدد البنى في النص الشعري ، مؤكدين على أن النص تكبر قابليته للقراءات المتعددة بقدر تنوع مفاهيمه ، واختلاف الزوايا التي يمكن النظر إليه منها[٤٣].

ويجد الباحث في الدراسات البنيوية منهجاً في القراءة السيميولوجية ، يبدأ من النص باعتباره حامل أسرار عديدة بحاجة إلى الفك . والأساس السيميولوجي لفهم القراءة ينبع من فهم طبيعة العلاقة الجدلية القائمة بين الدال والمدلول ، وبالذات بين ثنائية الحضور / الغياب القائمة بينهما .

فالفهم السيميولوجي ينظر إلى الدال ، الذي هو الصورة الصوتية (وفي حالة الكتابة الصورة الخطية) بوصفه يمثل الحضور في النص ، بينما يمثل المدلول ، الذي هومتصور ذهني ، حالة الغياب[٤٩].

فالمقاربة البنيوية حول مسألة القارىء تتمثل إما في أن يقوم القارىء بالإستجابة لشفرات النص ، وإما في محاولة فرض استراتيجيات الأنساق على اللغة ؛ وذلك لأن الرسالة تعبير نصي عن إنتاجية الشفرات والقواعد التي تميزها؛ تعبير تحدده الإمكانات الدلالية والتوصيلية للعلاقات، ويؤدي إلى ما يسمى بالبيانات الجمالية ، ومعنى هذا أن حضور الآخرين ، والأحداث نفسها مرهون ومشروط دائماً بالرسالة الأساسية التي تحدد عبر الإمكانات الدلالية والنحوية في إفضائها بالبيانات الجمالية[٤٦].

فالقارىء هنا لم يشترك مع الشاعر إلا بإعادة إنتاج الدلالة الشعرية، عندما يتمكن من إكمال ما تشير إليه فراغات النص الشعري؛ لأن الشعر يحمل المتلقي إلى إعادة تكوينه في ذاكرته بالطريقة التي نظم بها ؛ أي أنه يحثنا على التذكر الذي لا يقتصر على الفكرة العامة ، ولا يقف عند المشاعر المبثوثة ، بل يشمل نفس العبارة وكيفية تكوينها[٤٧].

وبذلك تكون المقاربة القرائية أو التلقي في العملية النقدية محاولة منظمة لاكتشاف عالم النص الأدبي والقوانين التي تحكمه . وهذا يعني أن القارىء – الناقد حريص على أن يجعل تعرفه إلى الوحدات قائماً على أساس اكتشاف النموذج الذي ينتظم الأعمال الأدبية والأنساق العليا التي تندرج فيها ، كما يعني أن مهمة القراءة النقدية هي تتبع كيفية إنتاج الدلالة الشعرية وعوامل تولدها بالتعرف إلى هذه الأبنية وتحديد رموزها[٤٨].

فالقارىء في المنهج البنيوي خاضع كلياً لسلطة النص ذاته ،

والقراءة الإبداعية هي القراءة التي تسعى للكشف عن المكونات البنيوية، والأنساق الداخلية للنص الشعري ؛ لأنها تقرؤه من خلال شفرته بناء على معطيات سياقه الفني؛ أي أنها قراءة تسعى إلى كشف ما هو باطن في النص ؛ وبذلك تجعل القراءة البنيوية القارئ أسيراً لشفرات النص، مؤكدة تناسق بنية النص الشعري وفق منطق وقوانين لغوية صارمة لا تقبل التعديل أو التغيير ، ولا تتأثر بأي شيء خارجها.

لكن ما يلفت النظر حقاً في دراسات هؤلاء النقاد هو تنبههم إلى ظاهرة مهمة في التلقي، هي التفاعل بين النص والقارئ تفاعلاً نلمح من خلاله أن دراسة النص الشعري لا تهتم ببنية النص بمفرده ، وإنما تهتم بالتجاوب مع ذلك النص . هنا يكون للنص الشعري قطبان : قطب فني، وقطب جمالي ، الأول هو نص الشاعر ، والثاني هو التحقق الذي ينجزه القارئ[٤٩]، كما رأينا في حديثنا عن التلقي عند (إيزر) .

ويكمل التفاعل بين النص والمتلقي عندما لا يكتفي القارئ بمجرد الفهم ، بل ينتقل إلى محاولة التعرف العقلية والوجدانية من خلال معايشة تجربة النص الأدبي بما فيه من أحاسيس وأفكار واتجاهات . عندئذ يثري القارئ تجربته الخاصة ، ويخصبها بانفتاحه على تجارب أدبية تقع تحت طائلة فهمه وإحساسه ، وتصل ، بمفهوم علم النفس ، بين (الأنا) و(الأنت) من خلال الوسيط اللغوي[٥٠].

ونجد في دراستنا النقدية التطبيقية محاولة لبلورة نظرية بنيوية، محورها الاساسي اكتناه علاقات التجسيد المتبادلة بين الرؤيا التي ينبع منها النص الشعري ويجلوها ، والبنية اللغوية التي تتجلى عبرها هذه الرؤيا[٥١].

إنها نظرية تدرس النص في علاقاته الداخلية ، في الوقت الذي لا تنفي فيه أهمية دراسته في علاقاته الخارجية ؛ لأنها تكشف عن علاقة

هذا النص مع العالم؛ أي علاقته بالمجتمع : بأبعاده المتعددة كلها . من هنا كان انتماء هذه المحاولة إلى نمط مغاير للبنيوية الشكلية ، التي تبحث عن آلية التشكل للنص الأدبي لاغية التاريخ ، كما أنها ، في الوقت نفسه ، نمط مغاير للبنية التوليدية ، التي لم تهتم بآلية التشكل ، وإنما تبحث عن دلالة في النهاية .

فهي بنيوية تبحث عن آلية التشكل ، وتهتم ، في الوقت نفسه ، بالبحث عن الدلالة ، رابطة الأنساق بالرؤيا الجوهرية الموضوعة في سياق بنية الثقافة ؛ وبذلك يكشف النص عن بنية محددة ، وعن نسق أو مجموعة أنساق وأنظمة محددة .

هنا يكون التلقي معادلاً للكشف عن المكونات البنيوية ، والأنساق المميزة في النص الشعري ، والمرتبطة بالرؤيا الجوهرية للقصيدة، وتكون مهمة القارىء – الناقد القيام بدراسة أولية لوظيفة الأنساق لا من حيث فاعليتها الكلية في البنية ، ومن حيث علاقاتها بتنامي القصيدة ورؤياها الجوهرية الموضوعة في سياق بنية الثقافة[٥٢].

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

وفي ضوء هذه المحاولة يصبح فهم القصيدة مثلاً لفهم العالم ، ويصبح وعي العلاقات التي تنشأ بين مكونات الثقافة وعياً للعلاقات التي تنشأ بين البنية الاقتصادية والسياسية والنفسية والاجتماعية ، كما تصبح عملية الإدراك معادلاً لعملية الإبداع وبذلك يكون التلقي نشاطاً يفرض على القارىء مطالب عنيدة وجديدة تجعل القراءة عملاً عسيراً؛ لأنها تتطلب من المتلقي ملء الفجوة – مسافة التوتر – التي تلعب دوراً حيوياً في عملية الإنشاء الشعري ، والتي تعزى إلى عوامل متعددة: المفاجأة ؛ خلخلة بنية التوقعات – في النص الشعري بوصفه علاقة جدلية بين الحضور والغياب ؛ علاقة تؤكد الغياب[٥٣]؛ لأن هذا النص نص مفتوح ، يتمثل فتحه على مستوى اكثر شمولاً في تحول

النص الحديث من نص باهر في إبرازه للحضور إلى نص كثيف يمارس بعث الغياب[٥٤].

كما تتطلب منه ملء الفجوة – مسافة التوتر بينمه وبين النص ؛ إذ تحدد هذه الفجوة بالفضاء الذي تشمل فيه بنية من العلاقات المتشابكة بين النص والمتلقي .

وعندما يملأ القارىء هذه الفجوة يبدأ التواصل بينه وبين النص، وهذا يعني أن الفجوات تؤدي وظيفتها كمحور تدور حوله علاقات النص – القارىء بأكملها[٥٥].

فللمتلقي دور فعال في تحديد الفعل النهائي للبنية وحدودها ؛ دور يدعوه إلى المشاركة في الإبداع ؛ لأنه ليس مدعواً إلى الاستجابة فقط ، بل هو مدعو إلى الإنشاء ، وهذا يعني أن فاعليته لا تقل عن فاعلية الفنان ، من حيث إعطاء النص الشعري أبعاده النهائية ، كما يعني أيضاً أن فعل القراءة أو التلقي معادل للإبداع الشعري[٥٦] ، لملء الفجوة – مسافة التوتر في النص الشعري من جهة ، وملء الفجوة – مسافة التوتر بين القارىء والنص من جهة ثانية .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أما في النقد البنيوي التوليدي فللقراءة فاعلية متميزة في عملية إنتاج الدلالة ؛ ذلك لأن الصورة – ما يمنح الشعر شعريته – تحطم العلاقات المنطقية من المنظور الخارجي ؛ لتؤسس العلاقات الدلالية لمنظورها الداخلي ، وعلى نحو يمنح علاقات الغياب ، في هذا المنظور الأخير ، أهمية تماثل طرف علاقات الحضور ، فلا يلتقي الطرفان معاً إلا في عملية إنتاج الدلالة في فاعلية القراءة ، التي يعيد فيها الوعي الصانع، للقارىء ، الوصل بين الطرفين منتجاً دلالياً يشارك في صنعها بجماع وعيه ، بدل أن يستهلك دلالة جاهزة منفصلة عنه .

هنا يدخل القارىء – الناقد في عملية الصنع التي تفرض يقظة

الوعي ، وانفصاله الذي يعادل اتصاله بما يصنع ؛ ليصبح الوعي منتجاً، بمعنى المشاركة في الصنع ، أو معنى المشاركة في الإمكانيات المتصارعة في الحوار الذي تنطوي عليه القصيدة ؛ وبذلك تنتقل الصورة في الشعر من واحدية الدلالة إلى تركيبية الدلالة ، وتنتقل بقارئها من مفعولية الوعي المستهلك إلى فاعلية الوعي المشارك في إنتاج الدلالة ، فتنطوي الصورة نفسها على مستويات متعددة ، تؤكد المفارقة التي تنطوي عليها عملية القراءة(٥٧).

فالنص الشعري يخاطب القارىء بالقدر الذي يساهم به في إنتاج دلالته ؛ ذلك لأن الصورة تستفز القارىء دلالياً ، بطريقة تحطم لغتها أبنية وعيه التقليدي من ناحية ، وتجبره – من ناحية ثانية – على إنتاج دلالة، لن يصل إليها القارىء إلا بعد أن يجمع الشظايا المتكسرة لدوال الصورة ، ويصل – في الوقت نفسه – بين سلسلة إشاراتها المتعددة إلى عناصر متباعدة وصلاً ينقله من خدر المذعن إلى صحوة الوعي المتأمل(٥٨).

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فالصورة الشعرية تدمر فينا – كقراء أبنية للوعي ؛ لتتولد أبنية أخرى ، فنصبح مشاركين – بمعنى أو بآخر – في طقس الأداء الصوري(٥٩).

هنا يكون التلقي فاعلية وهي مشارك في إنتاج الدلالة ، على نحو يمنح علاقات الغياب أهمية تماثل طرف علاقات الحضور ، كما يتحدد دور القارىء – الناقد بالوصل بين الطرفين اللذين لا يلتقيان إلا في عملية إنتاج الدلالة في فاعلية القراءة ، التي عدها ناقد معاصر من نقاد هذا الاتجاه كتابة لانهائية ، يمارسها القارىء بكل حرية ، تبعاً لانفجارات الوعي واللاوعي ؛ ذلك لأن الشاعر يلتزم مع نفسه ، ومع القارىء الذي يتوجه إليه بنصوصه الشعرية بتركيب عالم إيحائي ، ذي

مضمون محدد ، على الرغم من انفتاح النص الذي يتقبل تفسيرات تتعدد بتعدد القراء[10]؛ هذا الإيحاء يمنح النص القدرة علــى تجـاوز الإطـار المحدد لمجال التواصل الفوري بين الناطق والسامع ، ويمكنه من حفـر خندق سري داخل النفس الإنسانية ؛ أي داخل ذات القارىء المســتهلك للنص ، بجميع ما تحمله هذه الذات من مستويات الوعـي واللاوعـي ، فيتحول النص الشعري نتيجة هذا الفعل الكيماوي السحري من الإنغـلاق إلى الإنفتاح . إن النص يكف عن أن يكون إنتاجـاً خاصـاً بالشـاعر ، عندما يرحل إلى أعماق القارىء ، فاتحاً لنفسه دلالات ربما لـم تخطـر على بال الشاعر . وإذا كان النص النثري أحادي الدلالة، فـإن النـص الشعري يتميز بكونه متعدد الدلالة ، وليس هذا التعدد اللامحدود إلا كتابة ثانية للنص يقوم بها القارىء ، ومن ثم تصبح كل قراءة للنـص كتابـة له، وبقدر ما تتعدد الكتابة ، وبقدر ما تتفاوت مستويات القراءى تتفاوت مستويات الكتابة أيضاً[11].

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

ففعل القراءة أو التلقي كتابة جديــدة ؛ كتابــة تتجـدد بتجـدد القارىء ؛ ذلك لأن النص الشعري مفتوح قابل لكل كتابة جديدة، يعيـش حالة بحث دائمة عن اكتمال اللامحدود ، وهو بذلـك نـاقص الكتابـة ، والقارىء هو الذي يتمم هذا النقص ، ويضمن إمكانية إعادة كتابة النص بشكل دائم .

نخلص مما سبق إلى أن فعالية التلقي فــي الاتجـاه البنيـوي اللغوي إما أن تتمثل في الكشف عن أنساق النص الشعري ؛ لاكتشـاف عالمه والقوانين التي تحكمه ؛ وبذلك تتحدد مهمة القراءة النقدية بتتبـع إنتاج الدلالة الشعرية وعوامل تولدها ، فيسد المتلقي الفجـوة مسـافة التوتر في النص الشعري ، والفجوة – مسافة التوتر بينه وبين النص .

وإما أن تتمثل في عملية استحضار أو استدعاء المدلول الغائب

مقابل الدال الحاضر ؛ أي في عملية الاستجابة لشفرات النص ؛ وبذلك يتمكن القارىء من ملء الفراغات في النص الشعري ، فيتحقق التفاعل بينه وبين هذا النص .

ولا يختلف الأمر في دراسات الاتجاه البنيوي التوليدي عن دراسات الاتجاه البنيوي اللغوي إلا في أمرين أولهما: ربط الدلالة التي ينتجها القارىء – الناقد بالسياقين التاريخي والاجتماعي، فتحقق بذلك القراءة التوليدية انفتاح النص الذي يقبل تفسيرات تتعدد بتعدد القراءة ، وثانيهما كون التلقي معادلاً لكتابة جديدة للنص الشعري .

فللقراء والقراءة وجودفعلي ، حتى في دراسات الاتجاه البنيوي الذي أكد استقلال الأعمال الأدبية، وعدم أهمية تجاوبات القراء ؛ وذلك لأن القراء – النقاد أنفسهم يقرؤون الكتب ويتجاوبون معها .

المحور الثالث : (التلقي في الاتجاهات النقدية المعاصرة التي أعقبت البنيوية)

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

سنتوقف في هذه الدراسة عند اتجاهين رئيسيين هما: الإتجاه التفكيكي ، والتأويلية الفلسفية ، وهما اتجاهان نقلا السلطة من النص إلى القارىء ، بوصفه منشئاً للنص وما نحا إياه دلالاته .

– يسعى الاتجاه التفكيكي إلى تفكيك النص من أجل إعادة بنائه، وإعادة البناء هذه فعالية تنتج عن القراءة الإبتكارية للنص المشرح ، فتفتح المجال للإبداع القرائي كي يتفاعل مع النص[٦٢]؛ وبذلك يصبح القارىء المحور الأساسي للعملية الإبداعية ؛ المنتج الحقيقي للنص الشعري ، الذي لا يمثل بنية لغوية متسقة ، تخضع لتقاليد ثابتة ، ويمكن الكشف عنها ، بل يمثل تركيبة لغوية تعارض نفسها من الداخل ، وتعج

بالكسور والشروخ والفجوات على نحو يجعل النص قابلاً لتفسيرات وتأويلات لا نهاية لها[٦٣]. من هنا يسعى هذا الاتجاه إلى (تحرير النصوص وفك إسارها من قراءات مقيدة تطوق معانيها؛ إذ يقوم الناقد بتحليل النص ابتداء من سطحه ثم اختراق أعماقه بشكل يبرز تعدد معانيه لا تحديد معناه)[٦٤].

فالقارىء – الناقد يرى في النص توتراً وتناقضاً إبداعياً لا بنية محددة ؛ ويرى أن القراءات التقليدية للنصوص تعتمد على انتقاء دلالة معينة دافعها إيديولوجي ؛ بمعنى أنها قراءات تحجم النص ؛ ليعزز النظام المقيد .

ويحاول القارىء – الناقد التفكيكي هدم الإجماع السائد على دلالة النصوص، لا ليستبدل بها دلالة جديدة ، بل لتعرية الإجماع بشكل يوضح أن الصراع الداخلي في النص لا يسمح بالجزم بمعنى ما، وإنما يسمح بتعدد إمكانات المعاني ؛ وبذلك يكون النص ساحة تباينات لا بيانات ؛ ساحة تفجير المعاني لا حصرها[٦٥].

فالعلاقة بين النص والقارىء علاقة وجود ؛ لأن تفسير القارىء للنص هو ما يمنح النص خاصيته الفنية ، وهذا يعني أن النص يكتسب قيمته من المعطيات التفسيرية ، التي تختلف باختلاف القراء ، الذين ينطلقون من ما لديهم من معرفة الشفرات الثقافية والدلالية والنحوية للنص ، كما يعني أن فعل القراءة أو التلقي معادل لوجود النص نفسه .

فالنص الكتابي في دراسات نقاد هذا الاتجاه نص يمثل الحضور الدائم)، والقارىء أمام هذا النص لا يقرأ ، وإنما يفسر ويكتب ؛ لأن النص لم يعد بنية من الدلالات بل أصبح (مجرة من الإشارات)[٦٦]؛ نصاً إشارياً حر الدلالة، دالاً عالماً موجوداً كقيمة حضورية ، بينما المدلول إمكانية قرائية غيابية يؤسسها القارىء ؛ لينتج دلالات الغياب

المهيأة للتمدد قرائياً . هنا يكون القارىء عنصراً فعالاً ، تتحرك معه القصيدة كمجرة من الإشارات، تفتح إمكانات النص للقارىء ؛ ليؤسس منها أبعاداً دلالية ، تضيف إلى النص شيئاً جديداً مع كل قراءة له ، فيصبح نصاً مفتوحاً في حالة تحول دلالي متجدد(٦٧).

وهكذا نجد أن القارىء منتج للنص ؛ لأن دلالات القصيدة غياب يستحضره القارىء ، كما نجد أن فعل القراءة عملية لقاء بين النص بوصفه مجموعة من الدوال يجب تأويلها ، والقارىء بوصفه نصاً آخر ؛ أي أن القراءة هي هذا اللقاء بين النص ونص القارىء وهي محاولة هذا الأخير لامتلاك النص ؛ بإعادة كتابته من جديد ؛ وبذلك تكون الدلالة فعلاً قرائياً ، لا قيمة للنص بوجوده إلا كأثر إبداعي .

وهكذا نجد أن القراءة التي عرفت اليوم بأنها أحد أنشطة الإبداع التي يتيحها النص لقارئه قد ألحقت بالفعل الكتابي من خلال احتكام ذهن القارىء إلى مكوناته العقلية والفكرية والسيكولوجية في ما ينتهي إليه من نصوص تهيئها له عملية القراءة ، حيث يغدو التفكيك الدلالي والمقروئي عامة جهداً يتأتى بتوجيه واع أو غير واع من قبل القارىء ؛ توجيه يتوازى أو يفوق التوتر الحميم الذي يصاحب مخاض الإبداع الكتابي .

وعلى هذا فإن التلقي لم يعد حالة سكونية ، استيعابية ، انقيادية، بل غدا وعياً حيوياً ؛ يتجاوز الحرفية ويطوقها ويناقضها ، ويلغيها ، لينشىء رسالة وليدة ، مؤسسة على تلاقح تجاوز ثنائية الباث – المتلقي ، ليضحي التواجه الحسي رباعياً :

باث – رسالة

متلق – رسالة

حيث يغدو النص المطروح بباين من مستويات مختلفة ذاته ،

حيثما تمثل تلك الذات أمام فعل القراءة – التلقي ؛ إذ يصبح النص كما أصدره الباث ، غير النص الذي انتهى إلى القارىء[٦٨]؛ وذلك لأن قراءة نص ما مرسومة قبلاً في هذا النص ؛ إذ تأتي الكتابة مبطنة بتفكير نقدي، لكن أن تتمكن هذه القراءة ، وهذا التفكير النقدي من أن يظهرا ، أو أن يرتسما بياضاً على سواد ، فإن ذلك لا يكون إلا بالقراءة ؛ إذ تغدو القراءة ورديفها النقدي خيالاً، وهذا يعني أن القراءة هي فكرة النص ، لكنها ليست مكتوبة ، إنها القابل ، كما يعني أن القراءة بتموضعها في الأماكن الشاغرة ، توجد في الاختلالات والإنكسارات وليس في الإفضاءات النقدية الخرساء[٦٩].

فبين طرفي عناصر الحضور وعناصر الغياب في النص الشعري تمتد مساحة من الفراغ ، يعمرها القارىء بالتفسير ، وهو فعالية القراءة الأدبية ، التي تهدف إلى تأسيس المعنى المفقود ، الذي يدعم المعاني كلها ويجعلها ممكنة .

وعملية استحضار الغائب تفيد في تحويل القارىء إلى منتج للنص ، مما يجعلها مضاعفة الجدوى ، فهي من ناحية تثري النص باجتلاب دلالات لا تحصى إليه ، ومن ناحية أخرى تفيد في إيجاد قراءة إيجابيين يشعرون بأن القراءة عمل إبداعي ، وهو شعور لا يمكن تحقيقه إلا إذا أحس القارىء أنه يقدم شيئاً إلى النص عن طريق تفسير إشاراته، حسب طاقة القارىء الخيالية والثقافية ، وهذا التفسير فعالية صادرة من القارىء مما يشعره بأنه يمتلك هذا النص المفسر حين أخذ يشارك في إنتاجه ، من هنا يأتي تفسير النص ؛ فعل القراءة أو التلقي كوصف نقدي لا للنص كجوهر ، ولكن لفهمنا للنص ؛ أي أنه وصف للعلاقة بيننا وبين النص، وهذه العلاقة تجربة إنسانية تصدر عن التقاء القارىء بالنص وتشبه نشوء الكتابة وارتباطها بالتجربة الإنسانية ، وهذا يجعل القراءة إبداعاً مثلما جعل الكتابة من قبل – إبداعاً .

لذا فإنه لا سبيل إلى إيجاد قراءة موضوعية لأي نص ، وستظل القراءة تجربة شخصية ، كما أنه سبيل في إيجاد تفسير واحد لأي نص ، وسيظل النص يقبل تفسيرات مختلفة ومتعددة ، بعدد مـرات قراءتـه ؛ لارتباط هذه القراءات بالمنظورات الإيديولوجية المختلفة – كمـا يـرى بطلر –؛ وذلك لأن الاتجاه التفكيكي يقوم علـى التشـكيك فـي طبيعـة التفسير وصدقه، ويحاول أن يثبت أن كل تفسير يمكن نقضه من داخلـه بكشف أوجه التناقض فيه ؛ وذلك بفحصه وتحليله من منظور إيديولوجي مخالف ، وكذلك يمكن نقضه من داخل النـص الأدبـي بتقديـم تفسـير معارض له ، وهذا يعني أن كل قراءة تشريحية هـي نفسـها مفتوحـة للتشريح ، لا يمكن لأية قراءة أن تكون نهائية ، ولكنهـا مـادة جديـدة للمشرحة[٧٠]؛ ذلك لأن القارىء الصحيح ليس مجرد متلق سلبي ، ولكنه يمثل حصيلة ثقافية واجتماعية ونفسية تتلاقى مع كاتب هو مثلهـا فـي مزاج تكوينها الحضاري الشمولي ، والنص هو ملتقى لهاتين الثقافتين : ثقافة المبدع وثقافة المتلقي . والكاتب صـاغ النـص حسـب معجمـه الألسني، وكل كلمة في هذا المعجم تحمل معها تاريخاً مديداً ومتنوعـاً ، وعى الكاتب بعضه ، وغاب عنه بعضه الآخر ، ولكن هذا الغـائب إنمـا غاب عن ذهن الكاتب ولم يغب عن الكلمـة التـي تظـل حبلـى بكـل تاريخياتها. وعندما يستقبل القارىء النص فإنه يتلقاه حسب معجمـه ، وقد يمده هذا المعجم بتواريخ للكلمات مختلفة عن تلـك التـي وعاهـا الكاتب حين أبدع نصه ، من هنا تتنوع الدلالـة وتتضـاعف ، ويتمكـن النص من اكتساب قيم جديدة على يد القارىء ، وتختلـف هـذه القيـم وتتنوع بين قارىء وآخر، بل عند قارىء واحد في أزمنة متفاوتـة[٧١]. وبذلك يؤكد نقادنا المعاصرون أن كل هذه التنوعات هي دلالات النـص؛ أي مخزون نفسي لتاريخ سياقات الكلمة ، وهذا يعني ارتباط فعل القراءة أو التلقي بالتحول الجذري للعمل الأدبي على امتداد العملية التاريخيـة ،

كما يؤكدون أن النص يتجدد مع كل قراءة ، ويصبح آلافاً من النصوص؛ لأن لكل قراءة أثراً يختلف عن أثر القراءة الأخرى . وبعدد هذه الآثار التي تعادل أفعال القراءة أو التلقي يكون عدد النص (النصوص). وفي كل إعادة للقراءة يحدث أثراً فكأننا مع نص آخر . فالنص هو الأثر ، والنص هو القارىء ، وكل نص ينجح في تحقيق هذا الأثر ؛ أي في تحقيق التلقي هو (نص كتابي) ؛ لأنه ذو قدرة على التجدد والانفتاح[٧٢].

وفي الوقت الذي تؤكد فيه ثقافة المبدع التفاعل بين الشعراء تؤكد وجود حركة القيم الدلالية فيما بينهم ، وتؤسس أفقاً للخطاب الشعري العام ، يزيح التلقائية الفطرية في كتابة القصيدة الجديدة ، ويدخل عنصر التفكير الذهني في تركيبة لغوية جديدة ، تجمع بين الوجدان الفطري اللاواعي والتصور العقلي لوظيفة النص في حياة الإنسان ، لا كتعبير تلقائي عن وجدانه الفردي ، ولكن كمحتمل إمكاني للغياب الدلالي في الوجدان العام .

فالتدفق العفوي لم يلغ هنا ، ولكن أقيم إلى جانبه التخطيط العقلي كعنصرين أساسيين في أسيس كيان النص في حوار الإبداع . وهذا يحتم علينا كقراء أن نستحضر هذين العنصرين زمن التلقي لهذه النصوص؛ أي أن نتلقى النص بانفعال عقلي ، يسبر أغواره ، ويكشف رؤاه ، ويجعلنا أمام وعي شعري جديد يقوم على الحدس الجمعي ، كبديل للحدس الفردي التقليدي[٧٣].

فالنص الجديد يفرض نوعاً من التلقي الجديد ، ونوعاً من المستويات الجديدة للقراءة ؛ لأن القارىء يدخل بكل قواه العقلية والوجدانية ؛ ليكون فاعلاً مشاركاً في صياغة النص ، فهو هنا ينتج نصاً، ولا يستهلك قولاً أو ينفعل بتعبير[٧٤]؛ وبذلك يكون فعل القراءة أو التلقي مرادفاً للإنفعال العقلي ، من هنا تسعى دراساتنا المعاصرة إلى

تأسيس نهج جديد في القراءة، يقوم على هذا الانفعال العقلي ، ويستند إلى القارىء كمنتج للنص وصانع لدلالاته .

وفي الوقت الذي يرى فيه أحد نقادنا المعاصرين أن القراءة التفكيكية تتجاهل شفرات النص ، وتجعل القارىء هو المنتج الحقيقي للنص[٧٥] نقول : إن التفسير ليس حدثاً أجنبياً عن النص ، فهو ينبع من داخله ، قال (دي مان) يصف العلاقة بين النص والتفسير : (يعتمد التفسير اعتماداً مطلقاً على النص ، كما أن النص يعتمد اعتماداً مطلقاً على التفسير)[٧٦]، وهذا يعني أن الاتجاه التفكيكي يعي مجالاً للتركيز على النص ، وفي الوقت نفسه يفتح بابه للدور الإبداعي ، ومن هنا يحفظ للنص قيمته الفنية المطلقة ، ويحول القارىء من مستهلك للأدب إلى منتج له ، ومن هنا أطلقت التفكيكية العنان للقراءة المتعددة ، وهي بدورها قراءات غير نهائية وغير موثوق بها ؛ لأنها تظل – هي الأخرى وبضمنها القراءة التفكيكية عرضة للتفكيك . فهي قراءات نسبية، وغير يقينية ، وهذا ينفي إمكانية وجود قراءة صحيحة أو واحدة للنص .

ولا يمكننا أن نتجاوز هذا الاتجاه من غير أن نقف عند (التناص INTERTEXTUALITE)؛ امتصاص النصوص وتحويلها[٧٧] – كما أطلقت عليه جوليا كريستيفا – الذي يذهب إلى أن النص المعين لا يمكن فهمه من غير الرجوع إلى عشرات النصوص التي سبقته ، والتي أسهمت في إنشائه . فهو (التناص) طبقات جيولوجية كتابية ، تتم عبر استيعاب غير محدد لمواد النص ، التي تكون مقاطعة كلها عبارة عن تحويلات لمقاطع ، مأخوذة من خطابات أخرى ، داخل مكون إيديولوجي شامل .

ويرى (فوكو) : (أن لا وجود لتعبير لا يفترض تعبيراً آخر ، ولا

بوجود لما يتولد من ذاته ، بل من تواجد أحداث متسلسلة ومتتابعة ومن توزيع للوظائف والأدوار)[٧٨].

التناص يتصل بعمليات الامتصاص والتحويل الجذري أو الجزئي لعديد من النصوص الممتدة بالقبول أو الرفض في نسيج النص الأدبي المحدد . وبهذا فإن النص الأدبي يندرج في فضاء نصي يتسرب خلاله . وهذا يعني أن المبدأ العام للتناص هو أن النصوص تشير إلى نصوص أخرى، مثلما أن الإشارات تشير إلى إشارات أخرى ، فهو نص يتسرب إلى داخل نص آخر ؛ ليجسد المدلولات ، سواء وعى الكاتب ذلك أم لم يع ؛ وبذلك لا يكون النص ذاتاً مستقلة ، أو مادة موحدة ، بل يكون سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى ؛ أي أنه تعالق نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة ، كما أنه يعني أن نظريات التناص تشترك في أنها تعير الاهتمام الأكبر للخلفية المعرفية في عمليتي إنتاج الخطاب وتلقيه، ومعنى هذا أن الذاكرة تقوم بدور كبير في العمليتين معاً .

من هنا يحاول التناص أن يقيم علاقة مشروعة بين النص والموروث ، ويكون دور القارىء حاسماً في هذا المجال ، فهو الذي يستحضر النصوص السابقة، أو يكتشفها بوعيه داخل النص المقروء ، فهو لا يكتفي بقراءة تلتزم حرفياً بمستوى نص واحد ، بل يؤثر عليها المقاربة التي ترى في النصوص حواراً فنياً لممارسات متنوعة؛ وبذلك يكون النص صدى لنصوص أخرى، ونتيجة لاختيار حل محل سواه من إمكانات الاختيار[٧٩]، وعملية استبدال مع نصوص أخرى ؛ ففي فضاء النص تتقاطع أقوال عديدة ، مأخوذة من نصوص أخرى ، مما يجعل بعضها يقوم بتحييد البعض الآخر ونقضه .

وترتبط بهذا النص عند (كريستيفا) فكرة النص باعتباره (وحدة إيديولوجية). والوحدة الإيديولوجية تعني التقاء النظام المعطى –

كممارسة سيميولوجية – بالأقوال والمتتاليات التي يشملها في فضائه ، أو التي يحيل إليها فضاء النصوص ذاتها[٧٠].

فالنص المتداخل (التناص) يصنع من نصوص متضاعفة التعاقب على الذهن منسحبة من ثقافات متعددة ، ومتداخلة في علاقات متشابكة من المحاورة والتعارض والتنافس . وبقدر ما تبتعد الكلمة في النص الأدبي عن البعد المباشر فإنها أيضاً تتجاوزه منفتحة على المستقبل . ورصيدها الموروث يمكنها من منح إيحاءات متعددة المضامين ، وهذا يفتح مجالها ؛ لتكون قادرة على الدلالة على أي شيء يتخيله المتلقي، حتى لكأنها تدل على شيء ، أو لا تدل على شيء أبداً. وهذا هو تحول الكلمة إلى إشارة وانعتاقها التام ؛ لتصبح حرة ؛ وفي هذه العملية يتوحد الموروث مع الإبداع ، وتتضافر نظرية (النصوص المتداخلة) مع نظرية (الإشارات الحرة) ؛ لتسمح للإبداع الادبي ؛ كي يكون إبداعاً في النص نفسه ، يتجدد مع كل قراءة للنص ، ويصبح القارىء مبدعاً للنص الذي هو النص الكتابي[٨١].

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فالنص الإشاري الإبداعي لا يلغي الموروث ، وإنما يعيد إبداعه ويطلق أسره ؛ ليضيف إليه موروثاً جديداً ذا عطاء وانفتاح دائم[٨٢]؛ وذلك لأن القصيدة المتأخرة تعطي للمسابقة مثلما تأخذ منها ، وهذا راجع إلى أن القارىء يستكشف الموروث في القصيدة المتأخرة، وهذه وحدة إضافة كبيرة ؛ لأنها تهب القصيدة الموروثة حياة جديدة ببعثها من النسيان . وغير ذلك هنالك إضافات عملية عليها ، فهي امتداد لها وتطور لإشاراتها ؛ وبذلك تقوم بين القصيدتين علاقة تطورية متشابكة وبناءة . فإحداهما تقوم كخلفية للأخرى ، وهذه تقوم كأمامية لتلك . فيتداخلان في ذهن القارىء تداخلاً يوحد بينهما ، ويجلب معه قصائد أخرى ...، وهذا هو التناص ، حقيقة مختفية وراء كل نص ويعود اكتشافها إلى ذكاء القارىء وسعة ثقافته[٨٣]. هنا يكون فعل القراءة أو

التلقي معادلاً لاكتشاف النص ، وتكون القراءة فعلاً بنيوياً يحتم علينا تناول هذه النصوص كوحدات دلالية يتداخل بعضها مع بعض لبناء سياق شعري يعمها ، فيتكون منها ، وينعكس عليها ، ويتأسس منه خطاب عام يتكامل تدريجياً بحركات منفتحة، وكأنها دوائر متلاحمة، يفضي بعضها إلى بعض[٨٤].

إنها قراءة إبداعية ، تحقق مساواة بين أنا المبدعة وأنا القارئة، فيكون القارىء صانع النص ؛ لأن دلالات القصيدة غياب يستحضره المتلقي ؛ لأنه صانع الخطاب فيه[٨٥].

فالنص يحمل إمكانات نصوصية قادرة على الانفتاح ويسعى إلى بناء وجدان جمعي ودلالات شمولية كلية ، فهو نص مفتوح ، ينتجه القارىء في عملية مشاركة ، لا تتضمن قطيعة بين البنية والقراءة ، وإنما تعني إندماجهما في عملية دلالية واحدة ، وهذا يعني أن ممارسة القراءة إسهام في التأليف[٨٤] ، كما يعني تأسيس نهج جديد في القراءة ، يقوم على الانفعال العقلي كما رأينا في الصفحات السابقة، لأن القارىء لا يتحرك مع النصوص الشعرية على مستوى المعنى الأولي للنص ، وإنما يسير على مستويات تتجاوز ظاهرة الدلالة على أنظمة تضاعف وتنمو حسب قوة النصوص المتداخلة مع النص المقروء[٨٥]، ولم يتوقف الأمر عن ذلك بل هناك من يحاول إقامة علاقة تناص خاصة بفاعلية القراءة ذاتها ؛ إذ الإحالة مستمرة إلى قراءات سابقة[٨٦].

ففعل القراءة يعيد إنتاج النص المقروء في ضوء سلسلة من التعالقات التناصية المتشابكة ، ويتم ذلك في ضوء جدلية الحضور والغياب ، حضور الدال المحدد بالنص المدروس ، وغياب المدلول المحدد بسلسلة التعلاقات التناصية المتشابكة ، ودور القارىء في استحضار المدلول الغائب .

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

إن كون القارىء منتجاً حقيقياً للنص أمر أطلق العنان للدراسات التأويلية فنشأ اتجاه نقدي جديد يدور حول التأويل ، أطلق عليه مصطلح (الهرمنوتيك Hermenetique).

إنه اتجاه تأويلي للنصوص يتجاوز الاتجاهات السيميولوجية ، ويأخذ منها عناصر كثيرة في حدود تمفصل نظرية عامة للمعنى ، مع نظرية عامة للمعنى ويدخل السياق السوسيوتاريخي ؛ بما في ذلك سياق الفهم في محاولة لاستخلاص المعنى إنطلاقاً من وضعية فلسفية للمرجعية كمقياس للتقييم[٨٧]؛ إذ اعتمدت هذه التأويلية على أسس فلسفية رافضة للثنائيات القديمة ، محددة منطلقها الأساسي بأن " كل نص لا يقبل أو لا يحتوي تأويلات مختلفة فقط، ولكنه يقبل تأويلات متناقضة ، يلغي بعضها بعضاً " وقد تفرع عن هذا المبدأ العام عدة تعاليم يمكن إجمالها بأن يهدم النص حتى يتهاوى نسيجه التعبيري ، وأن لا يتحدث عن خارجه (مرجعه) ، ولا عن نفسه ، وإنما تجربتنا في القراءة هي التي تحدثنا عنه ، بالإضافة إلى أن النص يمكن أن يقرأ بتجاوز لمعناه التواضعي والإصطلاحي ، وهذه القراءة نوع من اللعب الحر[٨٨].

وعلى هذا الأساس تكون تأويلات النص وتعدداتها متعلقة بمؤهلات القارىء، ويمكننا أن نستشهد على هذه القراءة الحرة بتحليل الناقد " محمد مفتاح " لقصيدة " ابن عبدون " عبر بنيات متعددة : بنية التوتر ، وبنية الاستسلام ، وبنية الرجاء والرهبة[٨٩].

فالتأويلية تأويلية فلسفية ، تتجاوز إشكالية النص إلى محاولة فهم الإنسان وأوضاعه وإمكانية تجربته ، وإلى التفكير في أزمة العلوم النسانية كلها وأسسها ، بل وفي التفكير في التأويلية الفلسفية نفسها ، فهي إذن ليست مجرد آراء فلسفية تأويلية أو نقدية لنصوص لغوية أو أدبية أو غير أدبية ، وإنما هي فلسفة ذات نظرة إلى ما في الكون .

وهي تأويلية تؤكد أن العلاقة بين النص الشعري – بوصفه بنية ذات عناصر متفاعلة – والقارىء – الناقد – بوصفه عالماً خبيراً ذا ثقافة موسوعية – علاقة تفاعل ، تنتج ما هو دلالي أولاً ؛ لتتركز بعد ذلك على التأويل الخاص وصولاً إلى التأويل العام ، الذي ينتقل من الثقافي الخاص المرتبط بالمجتمع والتاريخ إلى ما هو إنساني عام .

فالتاريخية ، والتفاعلية ، من أهم المفاهيم التي تحتل مكاناً ممتازاً في التأويل ؛ ذلك لأن القارىء – الناقد يأتي إلى النص لفهمه وتأويله ، أو نقده في وضع تاريخي ثقافي ، ولأن النص يأتي إلى الوجود مزوداً بملامح لغوية وخصائص شكلية مشتركة تنميه إلى جنس خطابي معين .

فإذا هجم المؤول أو الناقد على النص يريد أن يعبث به كيفما يريد ويرضى فغن شخصية النص تكف عن غلوائه وتردعه ، حينئذ يحدث تفاعل بينهما يؤدي إلى عملية تأويلية مقبولة وراجحة[٩٠].

وقد استندت منهاجية القارىء – الناقد المعاصر في دراساته التطبيقية إلى رؤيا فلسفية ، فاقترح مشروعاً لتعميق الخطاب الشعري على أساس الاستيحاء من مفهومين هما : الصورة والعمق ، وهما مفهومان يمكنان القارىء من النفوذ إلى أعماق النص ، والكشف عن ثوابته ، لتأكيد نظرية تماسك النص ، وهي نظرية أكدها القارىء – الناقد باستخراج بواطن النص، أو قراءته قراءة متعددة معتمداً في ذلك على التحليل بالمقومات الذاتية والمقومات السياقية ، فجمع عندئذ بين التحليل المفردي والتحليل الجمالي، والتحليل النصي ، متجاوزاً المعاني الظاهرة في النص إلى إيحاءاته الكاشفة عن التصور الأنطولوجي والمعرفي والعاطفي للإنسان ، وعن حاجاته وآليات إشباعها عبر المتخيل المعقلن ، وهذا يعني أن تحليل المفردات بالمقومات الذاتية ، والمقومات السياقية يكشف بواطن النص ومرتكزاته ؛ وبذلك يؤكد

القارىء - الناقد من خلال تحليله لقصيدة (ابن طفيل) ، ودعامة اليقين (للعزفي)، وروضة التعريف (لابن الخطيب) أن تحليل أي خطاب يجب أن ينطلق من السطح إلى العمق ، ومن الظاهر إلى الباطن ، ومن الشكل إلى المضمون . وهو تحليل يؤكد نظرية تماسك النص ؛ تأويل سليم ؛ لأن السياق التاريخي والاجتماعي يصححه[٩١]؛ وبذلك تكون القراءة عند هذا الناقد درجة دنيا من التأويل[٩٢]؛ التأويل الذي حافظ على الرهان الفلسفي القديم ، وهو أن المعنى الباطني أهم من الظاهر ، كما حافظ على أطروحة تقسيم النص إلى ظاهر وباطن ، بل إن هذه القسمة تحولت إلى ما يسمى بـ (تعدد المعاني)[٩٣].

وعلى الرغم من أن التلقي معادل لوجود النص إلا أن نظرية التلقي لا تمثل اتجاهاً قائماً بذاته في النقد العربي المعاصر ؛ لأنها مازالت تؤكد الاتجاهات النقدية السابقة ، ويمكننا أن نقف عند ثلاثة اتجاهات رئيسية - في نظرية التلقي - هي :

١ - الإتجاه السيميائي : وهو الإتجاه الذي يحدد فيه القارىء بشفرات النص الأولية والثانوية .

٢ - نظرية الاستقبال : وهي النظرية التي تنظر إلى عملية القراءة من زاوية إحساس القارىء بها ، فيكون النص قطبان : قطب فني هو نص الشاعر ، وقطب جمالي هو التحقق الذي ينجزه القارىء .

٣ - نظرية القراءى البرجماتية (المسار المنوع) : وهو الإيحاء الذي تراوحت جهود نقاده بين الشكلانية وما بعد البنيوية ، ثم التعبير عنها من خلال نظرية القراءة .

وهكذا نجد أن الإطار العام لفعالية القراءة يتسع ؛ ليصبح البؤرة المركزية للتحليل الأدبي ولتوليد المعنى في الاتجاهات النقدية التي أعقبت البنيوية ، والتي تركز على الدور المركزي للقارىء في تحديد

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

المعنى ؛ وبذلك تصبح تجربة القارىء في القراءة مركز العملية الإبداعية. ومعنى ذلك أن القارىء ليس متلقياً سلبياً لمعنى مكتمل التشكيل ، بل وسيطاً فاعلاً في صنع المعنى ؛ لأنه هو الذي ينتج النص ، ويمنحه معناه ؛ وإلا ظل هذا المعنى مجرد إمكان فحسب .

ففاعلية العملية الإبداعية لا تتم إلا بوجود القارىء ، بوصفه شريكاً حقيقياً في عملية إعادة التجديد الإبداعي للنص ، وارتباط العمل الأدبي بمتلقيه يصبح عملية مستمرة متجددة بتوالي المتلقين واحداً بعد الآخر ، وجيلاً بعد جيل . فلا نص إذن بلا قارىء ؛ لأن القارىء هو الذي يخرج النص إلى حيز الفعل ؛ وبذلك يكون التلقي معادلاً لوجود النص . وهذا يعني أن نقادنا المعاصرين قد تعاملوا مع النص بوصفه بنية جمالية واعية موجهة نحو الآخر : القارىء والمتلقي في علاقة حوارية جدلية ، صريحة أو ضمنية ؛ لأن معنى النص يبقى ناقصاً بمعزل عن الآخر ، الذي يسهم بدوره في توليد المعنى وإنتاجه . فبنية النص لا يمكن أن تجد تحقيقها إلا عبر عملية إيصال علائقية يتملك فيها الآخر النص ، ويتلقاه بوعيه وبرؤياه الشخصية المشروطة هي الأخرى اجتماعياً وثقافياً . عبر هذا الاشتباك بين شفرات النص ورموزه من جهة ووعي الآخر (القارىء) تتحقق صيغة جدلية لتجلي النص في فضائه الإبداعي الحقيقي ، وتتكشف في الوقت نفسه الإمكانات اللانهائية لتعدد الرؤى والقراءات والمعاني داخل فضاء النص الشعري .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أما المشكلة التي نرغب في عرضها هنا فتتمثل في أن المقاربة القرائية تركز على جانب واحد من جوانب العملية الإبداعية ، هو القارىء ؛ صاحب السلطة المطلقة في إنتاج النص ، الأمر الذي يدفعنا إلى القول : هل تكتمل العملية الإبداعية إلا بأركانها الثلاثة : المبدع والنص والمتلقي ضمن سياقه التاريخي والاجتماعي والثقافي ؟.

ونختتم الدراسة بقولنا : هل تحققت الفرضية التي انطلقنا منها

في البدء ، والتي تقول : إن اتجاهات تلقي الشعر في النقد العربي المعاصر قد سارت مواكبة لنظريات التلقي في النقد الأوروبي ؟

سنجيب عن هذا السؤال بمحاولة الإجابة عن ثلاثة أسئلة مهمة تتلاقى في تحديد علاقة النقد العربي المعاصر بالنقد الأوروبي ؛ هذه الأسئلة هي :

- إلى أي مدى كان النقد العربي في متابعة نظريات التلقي الغربية مواكباً لتغيرات النقد الأجنبي ؟.

- ما هو الأثر الاكبر للنقد (نظريات التلقي) الأوروبي ؟.

- هل تسير حركة التعريف بنظريات التلقي موازية لاتجاهات النقد العربي المعاصر أم لا ؟.

بتدقيق النظر في نظريات التلقي في النقد الغربي ، واتجاهات التلقي في النقد العربي المعاصر ، يجد الباحث أن النقد العربي كان مواكباً لتغيرات النقد الأجنبي في متابعة النظريات الغربية ، لكن بعد أن اكتملت هذه النظريات ، وأخذت صيغتها النهائية ، وذلك لأن مفهوم التلقي وإن لم يتناوله تراثنا بدلالاته المعاصرة، إلا أنه قديم في أصله ، ويعود إلى بدء الوعي بالخصائص النوعية للأدب ، فهو ليس غريباً عن الموروث ؛ لأننا نستطيع أن نتلمس بذوره في حديث " حازم القرطاجني" عن نظرية الشعر ، عندما حاول أن يقيم توازناً بين العناصر الأربعة اليت لا يمكن لأية نظرية في الشعر من غيرها ؛ هذه العناصر هي : العالم الخارجي ، والمبدع ، والنص ، والمتلقي ، يقول " حازم ": يكون النظر في صناعة البلاغة من جهة ما يكون عليه اللفظ على الصور الذهنية في نفسه ، ومن جهة ما يكون عليه بالنسبة إلى موقعه من النفوس من جهة هيئته ودلالته ، ومن جهة ما تكون عليه تلك الصور الذهنية في أنفسها ، ومن جهة مواقعها من النفوس من جهة

هيئاتها ودلالاتها على ما خارج الذهن ، ومن جهة ما تكون عليه في أنفسها الأشياء التي تلك المعاني الذهنية صور لها وأمثلة دالة عليها ، ومن جهة مواقع تلك الأشياء من النفوس "[٩٤].

ومؤدى هذا النص أن دراسة العمل الأدبي – عند حازم – تقوم على ثلاثة عناصر أساسية :

أولاً : الألفاظ التي تشكل في مجموعها العمل الأدبي .

ثانياً : المعاني أو الصور الذهنية التي تنقلها الألفاظ إلى المتلقي.

ثالثاً : العالم الخارجي الذي هو أصل الصور الذهنية التي يتشكل منها العمل الأدبي .

ويدرس كل عنصر من هذه العناصر من جانبين ؛ من حيث ما هو عليه في ذاته ، ومن حيث صلته بغيره ....، وإذا كان تشابك هذه العناصر الثلاثة وتلاحمها في عمل أدبي يؤدي إلى التأثير في الآخرين، فلابد أن نواجه عنصراً جديداً هو المتلقي ؛ وبذلك نصبح إزاء أربعة محاور متوازنة تدور حولها الدراسة الأدبية في مجملها ، وهي : العالم الخارجي باعتباره الأصل والمصدر ، والأديب باعتبار ما يشكله في ذهنه من صور لعناصر ذلك العالم والعمل الأدبي من حيث كونه ألفاظاً تنقل ما في ذهن الأديب من ناحية ، وتحاكي العالم الخارجي من ناحية أخرى، وأخيراً المتلقي وما يحدث في نفسه من استجابة وجدانية أو تأثر بكلمات العمل الأدبي[٩٥].

أما الإجابة عن السؤال الثاني فتتحدد بكون النقد الغربي رافداً مهماً وعاه نقادنا المعاصرون ، فاحتضنوا مفاهيمه ، واستوعبوا مقومات خطابه النقدي ، وتمثلوه في دراساتهم كأحسن ما يكون التمثل ، ولاسيما في حديثهم عن الفراغات ، والفجوة – مسألة التوتر ،

والتناص، ودور القارىء في إنتاج المعنى ...، فأضافوا خبرات جديدة إلى الوعي المتأصل في البنية العربية ، مقدمين لهذه البيئة حلولاً توصل إليها نقاد آخرون . من هنا يأتي الدور المهم الذي لعبه الفكر الغربي في الفكر النقدي العربي ؛ وبذلك يتجلى حوار الثقافات في أعمق مدلولاته في الجانب المتعلق ببحثنا .

وأما الإجابة عن السؤال الثالث فقد تضمنتها الإجابتان السابقتان؛ لذا نقول : تسير حركة التعريف بنظريات التلقي موازية لاتجاهات النقد العربي المعاصر .


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الهوامش

(١) ينظر : د . سهير القلماوي ، محاضرات في النقد الأدبي ، جامعة الدول العربية ، معهد الدراسات العربية العالمية / ١٩٥٥م / ٩ .

(٢) ينظر : خوسيه ماريا بوثويلو إيفانكوس ، نظرية اللغة العربية ، ترجمة د. حامد أبو أحمد ، مكتبة غريب ، القاهرة /١٩٢٢م / ٨٨ / ٨٩ / ٢٣٢ .

(٣) ينظر : المرجع السابق نفسه / ١٣٤ / ٢٣٥ / ٢٣٦ .

(٤) ينظر : المرجع السابق نفسه / ٢٤٢ / ٢٤٣ .

(٥) ينظر : المرجع السابق نفسه / ٨٣ / ٨٤ .

(٦) ينظر : عبدالناصر مباركية ، جماليات القراءة في الموازنة النقدية للآمدي ، مجلة (تجليات الحداثة)، يصدرها معهد اللغة العربية وآدابها ، جامعة وهران ، العدد الرابع ، يونيو / ١٩٦٦م/ ٢٠٢ .

(٧) ينظر : المرجع السابق نفسه / ٢٠١ .

(٨) ينظر – رامان سلدن ، النظرية الأدبية المعاصرة ، ترجمة وتقديم د. جابر عصفور ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، القاهرة – باريس ، ط١ / ١٩٩١م / ٢٠٣ / ٢٠٤ .

- ISER (WOLFGANG), L'ACTE DE LECTURE, THEORIE DE L'EFFET ESTHETIQUE.

EDITEUR : PIERRE MARDAGE / 1976 : 67 - 94.

(٩) ينظر : المرجع السابق نفسه / ٢٩٠ – ٣٠٠ .

(١٠) ينظر : المرجع السابق نفسه / ٥٥ / ٣٠٠ – ٣١٣ .

– إيفانكوس ، نظرية اللغة الأدبية ، ت. د. حامد أبو أحمد / ١٣٤ / ١٣٥ .

(١١) :

ISER, L'ACTEDE LECTURE, P : 148/49.

(١٢) ينظر : المرجع السابق نفسه / ١٩٩ – ٢١٥ .

(١٣) ينظر : أيفانكوس ، نظرية اللغة الأدبية ، ت. د. حامد أبو أحمد / ١٣٤ / ١٣٥ .

(١٤) ينظر :

ISER, L'ACTEDE LECTURE, P : 198/199.

(١٥) المرجع السابق نفسه / ٧٣ .

(١٦) ينظر :

- إيفانكوس ، نظرية اللغة الأدبية ، ت. د. حامد أبو أحمد ، الفصل السادس (شعرية التلقي) ، ولاسيما الصفحات / ١٢٦ - ١٣٠ .

- رامان سلدن ، النظرية الأدبية المعاصرة، ت. د. جابر عصفور / ١٩١ - ١٩٥ / ٢٠٠ / ٢٠٣ .

- روبرت ســي هول ، نظرية الاستقبال (مقدمة نظرية) ، ترجمة : رعــد عبدالجليـــل جــواد ، دار الحوار، اللاذقية ، ط١ /١٩٩٢م / ٧١ - ١٠٠ .

(١٧) ينظر : إيفانكوس ، نظرية اللغة الأدبية ، ت. د. حامد أبو أحمد / ١٣٠ .

(١٨) ينظر :

- عبدالناصر مباركية ، جماليات القراءة في الموازنة النقدية للآمدي / ٢٠٢ .

- د. رشيد بنحدو ، العلاقة بين القارىء والنص في التفكير الأدبي المعاصر . مجلة (عــالم الفكــر) ، تصدر عن المجلـس الوطني للثقافة والفنون - الكويت - المجلد الثالث ، العددان (١+٢) ، يوليو/ سبتمبر - أكتوبر / ديسمبر / ١٩٨٤م / ٤٧١ .

(١٩) ينظر : د. محمود الربيعي ، في نقد الشعر ، دار المعارف ، القاهرة / ١٩٦٨م / ١١٥ .

(٢٠) ينظر :

- د. عنان غزوان ، الصورة في القصيدة العراقية الحديثة : استقراء نقدي . مجلة (الأقلام) ، بغداد ع (١١ ، ١٢) ، س ٢٢ ، (ت٢ - ك١) / ١٩٨٧م / ٨٥ / ٨٦ .

- محمد فريد أبو حديد ، حول الموضوع والأسلوب في الأدب .

مجلة (مجمع اللغة العربية)، القاهرة ، جـ١٨ ، مارس /١٩٦٥م / ١٣/ ١٤/ ١٥ .- إيليا الحاوي: الصورة بين الشعر والشعر المعاصر .

مجلة (الآداب)، بيروت ، ع٢ ، س٨ ، شباط (فبراير) / ١٩٦٠م / ٥٤ / ٥٥ .

(٢١) ينظر :

- نازك الملائكة ، الصومعة والشرفة الحمراء : دراسة نقدية في شعر علي محمود طــه ، دار العلــم للملايين ، بيروت ، ط٢ ، شباط (فبراير) ١٩٧٩م / ٣٠٤ .

- رجاء النقاش ، ثلاثون عاماً مع الشعر والشعراء ، دار سعاد الصباح ، الكويــت ، ط١ / ١٩٢٢م / ٣٢٦ / ٣٥٠ / ٣٩٥ / ٥٠٨ .

(٢٢) ينظر : وليد منير ، حول مسألة الغموض في القصيدة العربية الحديثة . مجلة (إبداع)، القاهرة ، ع٤ ، س١ ، ابريل / ١٩٧٣م / ١٠٠ .

(٢٣) ينظر : د. عبدالسلام المسدي ، الأسلوبية والأســلوب ، دار ســعاد الصبــاح ، الكويــت ، ط٤ / ١٩٩٣م / ٨٥ .

(٢٤) ينظر : د. محمود الربيعي ، في نقد الشعر / ١١٤ / ١١٥ .

(٢٥) ينظر : د. محمود عبدالله الجادر ، تحول الصورة في القصيدة التراثية (دراسة). مجلة (الأقلام)، بغداد ، ع٤ ، س٢٠ ، نيسان / ١٩٨٥ / ٤٧ .

(٢٦) ينظر :

- د. عز الدين إسماعيل ، التفسير النفسي للأدب ، مكتبة (الأقلام) ، بغداد ، ع٥ ، س٤ ، ك٢ / ١٩٦٨م / ٣٥ / ٣٦ .
- صالح درويش ، الرمز في الشعر . مجلة (الأقلام) ، بغداد ، ع٥ ، س٤ ، ك٢/ ١٩٦٨م / ٣٥ / ٣٦.
- د. مجيد عبدالحميد ناجي ، الأسس النفسية للأساليب البلاغية العربية ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ / ١٩٨٤م / ١٤٧ - ١٥٣ .

(٢٧) ينظر :

- نازك الملائكة ، الصومعة والشرفة الحمراء / ٦٥ / ٧٢ .
- عبدالرضا علي ، تشبيهات حسين مردان في (بقصائد عارية). مجلة (الأقلام) ، بيروت ، ع١١ ، س١٩ ، ت٢ / ١٩٨٤م .
- إيليا الحاوي ، الصورة بين الشعر القديم والشعر المعاصر . مجلة (الآداب)، بيروت ، ع٢ ، س٨ ، شباط (فبراير) ، ١٩٦٠م / ٥٤ .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(٢٨) ينظر : د. أحمد نصيف الجنابي ، التجربة الشعرية في الشعر العربي . مجلة (الأقلام) ، بغداد ، ع١ ، س٣ ، أيلول ، ١٩٦٦م / ١٦٦ .

(٢٩) ينظر : أنسي الحاج ، خطوات الملك لشوقي أبي شقرا . مجلة (شعر) ، بيروت ، ع١٩ ، س٥ ، صيف / ١٩٦١م / ١٠٥ .

(٣٠) ينظر : د. مجيد عبدالحميد ناجي ، الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية . / ١٤٧ / ١٥٣ / ١٥٤ / ١٥٥ .

(٣١) ينظر :

- د. عز الدين اسماعيل ، التفسير النفسي للأدب / ٦٤ / ٦٥ .
- د. عز الدين اسماعيل ، الشعر العربي المعاصر : قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، دار العودة ، ودار الثقافة ، بيروت ، ط٣ / ١٩٨١م / ١٣٧ .

(٣٢) ينظر : د. صبري حافظ ، استشراف الشعر : دراسات أولى في نقد الشعر العربي الحديث ، الهيئة المصرية العامة للكتاب / ١٩٨٥م / ١٢ .

(٣٣) ينظر : المرجع السابق نفسه / ١٣ / ١٤ / ١٥ .

(٣٤) ينظر : المرجع السابق نفسه / ٤٦ .

(٣٥) ينظر : حسين مروة ، دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ، مكتبة المعارف ، بيروت / ١٩٦٥م / ٣١٢ .

(٣٦) ينظر :

- د. خالدة سعيد ، حركية الإبداع : دراسات في الأدب العربي الحديث ، دار العودة ، بيروت ، ط١ / ١٩٧٩٨م / ١٨٠ / ١٨١ .

- سان جون بيرس ، ضيقة هي المراكب ، ت ودراسة أدونيس . مجلة (شعر) ، ع٤ ، سنة / ١٩٥٧م/ ٨٦ .

(٣٧) ينظر : جبرا إبراهيم جبرا ، الرحلة الثامنة (دراسات نقدية)، منشورات المكتبة المصرية ، دار المكتبة العصرية، بيروت / ١٩٦٧م / ٦٩ / ٧٠ .

(٣٨) ينظر : د. خالدة سعيد ، حركية الإبداع / ٩٤ / ٩٥ .

(٣٩) ينظر : جبرا ابراهيم جبرا ، الرحلة الثامنة / ٧٨ / ٨٢ .


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(٤٠) ينظر : د. خالدة سعيد ، حركية الإبداع / ١٣٩ .

(٤١) ينظر : المرجع السابق نفسه ٥٩ / ٦٠ .

(٤٢) ينظر : المرجع السابق نفسه / ٦٢ / ٧٠ .

(٤٣) ينظر :

- محمد الهادي الطرابلسي ، تحاليل أسلوبية ، دار الجنوب للنشر ، تونس / ١٩٩٢م / ١١٦ / ١١٧.

- حمادي صمود ، قلب الشاعر لأبي القاسم الشابي : محاولة قراءة . مجلة (فصول) ، القاهرة ، م١ ، ع٤ ، يوليو / ١٩٨١م / ٢٢١ .

(٤٤) ينظر :

- فاضل ثامر ، اللغة الثانية : في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث ، المركز الثقافي العربي ، بيروت - الدار البيضاء ، ط١ / ١٩٩٤م / ٤٤ .

- د. صلاح فضل ، إنتاج الدلالة الادبية (قراءات في الشعر والقصص والمخسرح) ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ديسمبر / ١٩٩٣م / ١٤ - ٣٥ .

- ينظر : د. صلاح فضل ، شفرات النص (بحوث سيميولوجية في شعرية القص والقصيد) ، دار الفكر للدراسات والنشر ، القاهرة ، ط١ / ١٩٩٠م / ٥٦ .

- فاضل ثامر ن اللغة الثانية / ٤٥ .

(٤٧) ينظر :

- د. صلاح فضل ، إنتاج الدلالة الأدبية / ١٦ .

- د. صلاح فضل ، شفرات النص / ٣٦ / ٤٤ / ٥٦ .

(٤٨) ينظر :

- د. صلاح فضل ، تجربة نقدية : إنتاج الدلالة في شعر أمل دنقل . مجلة (فصول) ، القاهرة ، م١ ، ع١ ، اكتوبر / ١٩٨٠م .

(٤٩) ينظر : د. صلاح فضل ، شفرات النص / ٤٥ / ٤٦ / ٦١ / ٧٧ - ٨٠ .

(٥٠) ينظر :

- د. عبدالسلام المسدي ، الأسلوبية والأسلوب / ٨٠ / ٨١ .

- د. محمد عبدالمطلب ، البلاغة والأسلوبية . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة / ١٩٨٤م / ١٧١ .

- د. كمال أبو ديب ، دراسات في بنية القصيدة ، البنية والرؤيا : التجسيد الأيقوني . مجلة (الأقلام)، ع٥ ، س٢٢ ، أيار / ١٩٨٧م / ٤ - ١٥ .

- د. كمال أبو ديب ، نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر : دراسة بنيوية في شعر البياتي . مجلة (الأقلام) ، ع١١ ، س١٥ آب / ١٩٨٠م / ٢٠ - ٤٢ .

(٥٢) ينظر :

- د. كمال أبو دياب ، الأنساق والبنية . مجلة (فصول) ، القاهرة ، م١ ، ع٤ ، يوليو / ١٩٨١م / ٧٤ - ٩٠ .

- د. كمال أبو ديب ، جدلية الخفاء والتجلي : دراسات بنيوية في الشعر ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط٣ ، شباط (فبراير) ١٩٨٤م ، الفصل الرابع / ١٠٨ - ١٦٦ .

- د. كمال أبو ديب ، الرؤى المقنعة : نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب / ١٩٨٦ ، الفصل الثاني / ١١٣ - ٢٠٠ .

- د. كمال أبو ديب ، نحو منهج بنيوي في تحليل الشعر الجاهلي (٢) .

- مجلة (فصول) ، القاهرة ، م٤ ، ع٢ ، يناير / ١٩٨٤م .

(٥٣) ينظر :

- د. كمال أبو ديب ، جدلية الخفاء والتجلي / ١٥ .

- د. كمال أبو ديب ، في الشعرية ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ط١/ ١٩٨٧م / ١٨ - ٨٢ / ولاسيما / ١٨ / ١٩ / ٢٠ / ٢٨ .

(٥٤) ينظر : د. كمال أبو ديب ، الحداثة ، السلطة ، النص . مجلة (فصول) ، القاهرة ، م٤ ، ع٣ ، أبريل / ١٩٨٤م / ٤٣ - ٥٣ .

(٥٥) ينظر : د. كمال أبو ديب ، في الشعرية / ٨٣ / ٨٤ / ١٥٥ .

(٥٦) ينظر :

– د. كمال أبو ديب ، جدلية الخفاء والتجلي / ٢١ / ٢٢ / ٢٣ / ٤٣ / ٤٨ .

– د. كمال أبو أبو ديب ، في الصورة الشعرية ، الفاعلية المعنوية والفاعلية النفسية : دراسة في البنية، مجلة (مواقف) ، بيروت ، ع٢٧ ، ربيع / ١٩٧٤م / ٣٨ / ٤٢ .

(٥٧) ينظر : د. جابر عصفور ، معنى الحداثة في الشعر المعاصر ، مجلة (فصول) ، م٤ ، ع٤ ، يوليو/ ١٩٨٤م / ٤٢ / ٤٣ .

(٥٨) ينظر : المرجع السابق نفسه / ٤٧ / ٤٨ .

(٥٩) ينظر : د. جابر عصفور ، أقنعة الشعر المعاصر . مجلة (فصول) ، القاهرة ، م١ ، ع٤ ، يوليو/ ١٩٨١م / ١٤١ .

(٦٠) ينظر : محمد بنيس ، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، (مقاربة بنيوية تكوينية) ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت – لبنان ، ط٢ / ١٩٨٥م / ١٦٣ – ١٦٥ / ١٧٢ .

(٦١) ينظر : المرجع السابق نفسه / ١٦٥ .

(٦٢) ينظر :

– كريستوفر نوريس : التفكيكية : النظرية والممارسة ، ت . د. صبري محمد حسن ، دار المريخ للنشر ، الرياض / ١٩٨٩م .

د. عبدالله محمد الغذامي ، الخطيئة والتكفير ، من البنيوية إلى التشريحية ، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة – ط١ / ١٩٨٥م / ٥٨ – ٨٦ .

(٦٣) ينظر : كريستوفر بطلر ، من كتاب "التفسير ، والتفكيك ، والأيديولوجية "، ترجمة وتقديم : نهاد صليحة . مجلة (فصول) ، القاهرة ، م٥ ، ع٢ ، (أبريل ، مايو ، يونيو) / ١٩٨٥م / ٨٠ .

(٦٤) ينظر : إدوارد سعيد : العالم والنص والنقد (١٩٨٣) ، عرض : فريال جبوري غزول . مجلة (فصول) القاهرة ، م٤ ، ع١ ، (أكتوبر ، نوفمبر ، ديسمبر) / ١٩٨٣م .

(٦٥) المرجع السابق نفسه / ١٨٧ .

(٦٦) ينظر : د. عبدالله الغذامي ، الخطيئة والتكفير / ٥٧ / ٦١ / ٧٣ .

(٦٧) ينظر : د. عبدالله محمد الغذامي ، تشريح النص ، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، ط١ ، أيلول – سبتمبر / ١٩٨٧م / ٣٧ / ٦٢ / ١٠٩ .

(٦٨) ينظر : سليمان عشراتي ، قراءة القراءة : الخطاب القرائي .. وأدبية القراءة والتلقي . مجلة (تجليات الحداثة) ، يصدرها معهد اللغة العربية ، جامعة وهران ، ع٤ ، يونيو / ١٩٩٦م / ١٩٧٢ / ١٧٣ .

(٦٩) ينظر : المرجع السابق نفسه / ١٧٥ / ١٧٦ .

(٧٠) ينظر :

- د. عبدالله محمد الغذامي ، الخطيئة والتكفير / ٥٨ ، ٨٢ / ٨٣ / ٢٩٧ / ٢٨٠ .

- كريستوفر بطلر ، من كتاب " التفسير ، والتفكيك ، والأيديولوجية " / ٨١ .

(٧١) ينظر : د. عبدالله محمد الغذامي ، الخطيئة والتكفير / ٧٩ .

(٧٢) ينظر :

- من الدراسات التطبيقية التي ربطت فعل القراءة بالتحول الجذري للعمل الأدبي على امتداد العملية التاريخية ، كتاب : شعرية القصيدة ، قصيدة القراءة تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية ، لعبدالملك مرتاض . دار المنتخب العربي للدراسات والنشر - بيروت - ط١ / ١٩٨٤م .

- د. عبدالله محمد الغذامي ، تشريح النص / ١٣ / ١٤ .

(٧٣) ينظر : المرجع السابق نفسه / ٦٩ / ٧٠ .

(٧٤) ينظر : المرجع السابق نفسه / ٧٣ / ٣٨ / ٣٩ / ٤٤ .

(٧٥) ينظر : فاضل ثامر ، اللغة الثانية / ٤٨ .

(٧٦) ينظر : د. عبدالله محمد الغذامي ، الخطيئة والتكفير / ٥٧ .

(٧٧) ينظر : جوليا كريسطيفا ، علم النص ، ترجمة : فريد الزاهي ، مراجعة : عبدالجليل ناظم ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط١ /١٩٩١م / ٧٨ / ٧٩ .

(٧٨) ينظر : د. سعيد علوش ، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، دار الكتب اللبناني (بيروت)، سوشبريس (الدار البيضاء)، ط١ / ١٩٨٥م / ٢١٥ .

(٧٩) ينظر :

- د. عبدالله محمد الغذامي ، الخطيئة والتكفير / ٣٢١ / ٣٢٢ / ٦١ .

- د صلاح فضل ، بلاغة الخطاب وعلم النص ، سلسلة عالم المعرفة ، يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون ، الكويت ، ع ١٦٤ ، أغسطس - آب / ١٩٩٢م / ٢٤٠ .

- د. محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ن بيروت ، ط٣ ، يوليو / ١٩٩٢م / ١١٩ - ١٣٠ .

(٨٠) ينظر : د. صلاح فضل ، بلاغة الخطاب وعلم النص / ٢٢٩ / ٢٣٠ .

(٨١) ينظر : د. عبدالله محمد الغذامي ، الخطيئة والتكفير / ٣٢٤ .

(٨٢) ينظر : المرجع السابق نفسه / ٣٢٨ .

(٨٣) ينظر : المرجع السابق نفسه / ٣٣٨ - ٣٤٣ .

(٨٤) ينظر :

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

- د. عبدالله محمد الغذامي ، تشريح النص / ٦٢ / ٦٣ .

- د. صلاح فضل ، بلاغة الخطاب وعلم النص / ٢٣١ .

- د. عبدالله محمد الغذامي ، تشريح النص / ٣٧ / ٣٨ / ٣٩ .

(٨٥) ينظر :

- المرجع السابق نفسه / ٤٠ - ٧١ ، ، ٨١ - ٩٥ ، / ١١٠ - ١٢٠ .

- المرجع السابق نفسه / ٦٨ .

(٨٦) ينظر : فضل ثامر ، اللغة الثانية / ٤٨ .

(٨٧) ينظر : د. سعيد علوش ، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة / ٢٢٤ / ٢٢٥ .

(٨٨) ينظر : د. محمد مفتاح ، مجهول البيان ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء / ١٠١ .

(٨٩) ينظر :

- د. محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري / ١٧٥ - ٣٣٧ .

- ينظر : د. محمد مفتاح ، مجهول البيان / ١٠٢ / ١٠٣ / ١٠٤ .

(٩١) ينظر : د. محمد مفتاح ، التلقي والتأويل (مقاربة نسقية) ، المركز الثقافي العربي ، بيروت - الدار البيضاء ، ط١ / ١٩٩٤م ، ١٤٩ - ١٧٠ ، / ١٧٣ - ٢١٦ .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(٩٢) ينظر : المرجع السابق نفسه / ٢٢١ .

(٩٣) ينظر د. محمد مفتاح ، مجهول البيان / ٨٩ - ١٠٨ .

(٩٤) ينظر : حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تقديم وتحقيق : محمد الحبيب ابن الخوجة ، دار الكتب الشرقية ، تونس / ١٩٩٦م / ١٧ .

(٩٥) ينظر د. جابر عصفور ، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، الناشر : دار التنوير ، بيروت ، ط٢ / ١٩٨٣م / ٥٧ / ٥٨ .

المصادر والمراجع

أولاً : الكتب العربية :

* أبو ديب (كمال) :

– جدلية الخفاء والتجلي : دراسات بنيوية في الشعر ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط٣ ، شباط (فبراير) / ١٩٨٤م .

– في الشعرية ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ط١ / ١٩٨٧م .

– الرؤى المقنعة : نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب / ١٩٨٦م .

* إسماعيل (عز الدين) :

– التفسير النفسي للأدب ، مكتبة غريب ، القاهرة ، ط٤/ ١٩٨٤م .

– الشعر العربي المعاصر : قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، دار العودة ، ودار الثقافة ، بيروت ، ط٣ / ١٩٨١م .

* بنيس (محمد) :

– ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب (مقاربة بنيوية تكوينية) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – المغرب ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت – لبنان ، ط٢ / ١٩٨٥م .

* ثامر (فاضل) :

– اللغة الثانية : في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث ، المركز الثقافي العربي ، بيروت – الدار البيضاء ، ط١ / ١٩٩٤م .

* جبرا (جبرا إبراهيم) :

– الرحلة الثامنة (دراسات نقدية) ، منشورات المكتبة المصرية ، دار المكتبة المصرية ، بيروت / ١٩٦٧م .

* حافظ (صبري) :

– استشراف الشعر : دراسات أولى في نقد الشعر العربي الحديث ، الهيئة المصرية العامة للكتاب / ١٩٨٥م .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

* الربيعي (محمود) :

– في نقد الشعر ، دار المعارف ، القاهرة / ١٩٦٨م .

* سعيد (خالدة) :

– حركية الإبداع : دراسات في الأدب العربي الحديث . دار العودة ، بيروت ، ط١ / ١٩٧٩م .

* الطرابلسي (محمد الهادي) :

– تحاليل أسلوبية ، دار الجنوب للنشر ، تونس / ١٩٩٢م .

* عبدالمطلب (محمد) :

– البلاغة والأسلوبية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة / ١٩٨٤م .

* عصفور (جابر) :

– الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، الناشر : دار التنوير ، بيروت ، ط٢ / ١٩٨٣م .

* علوش (سعيد) :

– معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، دار الكتب اللبناني (بيروت) ، سوشبريس (الدار البيضاء) ، ط١ / ١٩٨٥م .

* الغذامي (عبدالله محمد) :

– تشريح النص : مقاربات تشريحية : نصوص شعرية معاصرة ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت، ط١ / ١٩٨٥م .

* فضل (صلاح) :

– إنتاج الدلالة الأدبية (قراءات في الشعر والقص والمسرح) ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ديسمبر / ١٩٩٣م .

– شفرات النص (بحوث سيميولوجية في شعرية القص والقصيد) ، دار الفكر للدراسات والنشر ، القاهرة ، ط١ / ١٩٩٠م .

* القرطاجني (حازم) :

– منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تقديم وتحقيق : محمد الحبيب ابن الخوجة ، دار الكتب الشرقية ، تونس / ١٩٦٦م .

* القلماوي (سهير) :

– محاضرات في النقد الأدبي ، جامعة الدول العربية ، معهد الدراسات العربية / ١٩٥٥م .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

* كريسطيفا (جوليا) :

– علم النص ، ترجمة : فريد الزاهي ، مراجعة : عبدالجليل ناظم ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط١ / ١٩٩١م .

* مرتاض (عبدالملك) :

– شعرية القصيدة ، قصيدة القراءة : تحليل مركب لقصيدة أشـجان يمانيـة ، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ / ١٩٩٤م .

* مروة (حسين) :

– دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ، مكتبة المعارف ، بيروت / ١٩٦٥م .

* المسدي (عبدالسلام) :

– الأسلوبية والأسلوب ، دار سعد الصباح ، الكويت ، ط٤ / ١٩٩٣م .

* مفتاح (محمد) :

– تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضـاء ، بـيروت ، ط٣، يوليو / ١٩٩٢م .

– التلقي والتأويل (مقاربة نسقية) ، المركز الثقافي العربي ، بيروت – الدار البيضاء ، ط١ / ١٩٩٤م .

– مجهول البيان ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، من غير تاريخ .

* الملائكة (نازك) :

– الصومعة والشرفة الحمراء : دراسة نقدية في شعر علي محمودطه ، دار العلم للملاييـن ، بـيروت ط٢ ، شباط (فبراير) / ١٩٧٩م .

* ناجي (مجيد عبدالحميد) :

– الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشـر ، بـيروت ، ط١ / ١٩٨٤م .

* النقاش (رجاء) :

– ثلاثون عاماً من الشعر والشعراء ، دار سعاد الصباح ، الكويت ، ط١ / ١٩٩٢م .

ثانياً الكتب المترجمة :

- إيفانكوس (خوفيه ماريا بوثويلو) ، نظرية اللغة الأدبية ، ت. د. حامد أبو أحمد ، مكتبة غريب ، القاهرة / ١٩٩٢م .

- إيكو (أمبرتو) ، القارىء في الحكاية (التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية) ، ترجمة : أنطوان أبو زيد ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء - بيروت ، ط١ / ١٩٩٦م .

- سلمان (رامان) ، النظرية الأدبية المعاصرة ، ترجمة وتقديم : د. جابر عصفور ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، القاهرة - باريس ، ط١ / ١٩٩١م .

- نوريس (كوريستوفر) ، التفكيكية : النظرية والممارسة ، ت. د. صبري محمد حسن ، دار المريخ للنشر ، الرياض / ١٩٨٩م .

- هول (روبرت سي) ، نظرية الاستقبال (مقدمة نقدية) ، ترجمة : رعد عبدالجليل جواد ، دار الحوار ، اللاذقية ، طذ / ١٩٩٢م .


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ثالثاً : الكتب الأجنبية :

- ISER (WOLFGANG), L'ACTE DE LECTURE, THEORIE DE L'EFFET ESTETIQUE EDITEUR : PIERREMARDAGAL 1976.

رابعاً : الدوريات :

- الآداب ، مجلة شعرية ، تصدر عن دار العلم للملايين ، بيروت - لبنان .

- إبداع ، مجلة شهرية ، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة .

- الأقلام ، مجلة شهرية ، وزارة الثقافة والإرشاد ، تصدر عن دار الجاحظ ، بغداد .

- تجليات الحداثة ، يصدرها معهد اللغة العربية وآدابها ، جامعة وهران .

- شعر ، مجلة فصلية ، تصدر عن دار مجلة شعر ، بيروت ، لبنان .

- عالم الفكر ، مجلة فصلية ، تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون ، الكويت .

- مجمع اللغة العربية ، القاهرة .

- مواقف ، الناشر : أدونيس ، بيروت - لبنان .




ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

دلالات في الدراما



العربية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سامية حبيب

مقدمة :

يحتاج أدبنا العربي إلى إعادة قراءة في ضوء المناهج النقدية الحديثة، تلك المناهج التي صدرت في الغرب الأوروبي وترجم الكثير منها إلى لغتنا العربية . وحاول بعض الباحثين الجادين إفادة أدبنا منها في دراسات جادة وهامة .

إن ملاحقة تطور المدارس الجديدة في النقد تحقق غايتين :

أولاهما : تجديد النظرة للأدب العربي قديمه وحديثه في ضوء تطبيق ما جدّ من نظريات أو أساليب نقدية ، من شأنها أن تكشف ما خفي في مسيرته الطويلة ، فنضع أيدينا على أماكن القوة والضعف ، مواطن الجمال والقبح ، أي الوقوف على صورة كاملة لهذا الأدب .

ثانيهما : تغذية الناقد العربي بأدوات جديدة تقوي من ثقافته العلمية وتقدم مجالاً مفتوحاً للتطوير والتعديل وفقاً لحاجة الأدب العربي .

وتحاول هذه الدراسة ، وهي جزء من كل كبير يدرس الدراما الشعرية قديمها وحديثها ، تطبيق منهج من المناهج الحديثة وهو البنيوية وخاصة في إحدى التجليات التي انبثقت عنها وهو " علم العلامات " أي السيميولوجيا .

أولاً : علم العلامات .. مدخل منهجي :

كان العالم اللغوي فرديناند دي سوسير (١٨٥٧ - ١٩١٣) أول

من دعا إلى نشأة علم مستقل سماه سيميولوجيا ، ويقصد بـه " العلم الذي يدرس حياة العلامات داخل إطار المجتمع "[١]، أي أن علم العلامات يهتم بدراسة حياة العلامة في البيئة الاجتماعية على أن يوضح " ما تتكون منه العلامات ، وما هي القوانين التي تحكمها "[٢] على حين يرى " ميشيل فوكو " في كتابه (الكلمات والأشياء – ١٩٦٦)، أن السيميوطيقا هي "العلم الذي يدرس سائر ظواهر الثقافة بوصفها أماكن العلامات ، وتحديد خصائصها ، وفهم العلاقة بينها وبين القوانين التي تحكم فاعلها"[٣]. ويرى العالم الإيطالي " إمبرتو إكو " أن السيميوطيقا هي "العلم الذي يدرس سائر ظواهر الثقافة بوصفها أنظمة للعلامات، قائمة على فرضية مؤداها، أن ظواهر الثقافة جميعها ما هي – في الواقع – سوى أنظمة من العلامات ، بمعنى " أن الثقافة هي في جوهرها اتصال"[٤]. على أن الخلاف بين المصطلح الفرنسي (سيميولوجيا) الذي أرساه فرديناند دي سوسير في الكتابات الفرنسية ومصطلح (سيميوطيقا) الذي ارتبط بالتيار المعارض الأنجلوسكسوني ، قد حسم في أن المصطلحين مترادفان ، ويعنيان شيئاً واحداً وهو " علم العلامات "[٥]، وقد حدد أ. ج. جريماس " الفارق الذي يميز بين المصطلحين في اللغة الفرنسية ، بأن سيميوطيقا يحيل إلى الفروع ، أي إلى دراسة أنظمة العلامات المختلفة ، أما سيميولوجيا فينطبق على الهيكل النظري للعلم"[٦] أي أن " سيميولوجيا " مصطلح ومفهوم يهتم بالكليات ، بينما تهتم السيميوطيقا بالدقائق التي تكون هذه الكليات، وتصل إلى القوانين التي تحكم العلاقة بين هذه الدقائق أو التفاصيل أو الجزئيات ، حتى تتكون بها صورة عامة أو هيكل شامل .

وبدءًا يكون الإنجاز الذي قدمه هذا المنهج ، هو وصف المادة الأدبية وتحويلها إلى عناصر والكشف عن البنية أو البنى المكونة لها . إن هناك وجهاً آخر للخلاف بين " سيميوطيقا " المصطلح الذي تبناه " تشارلز

سوندرس بيرس " (١٨٣٩ – ١٩١٤)، الفيلسوف الأمريكي وبين سيميولوجيا " سوسير " في معنى العلامة والنظر إليها. فسوسير يقصر العلامة على العلاقة بين الدال والمدلول ، في حين يضيف بيرس إلى هذه المصطلحات ما يسميه الممثل أو المفسر ، أي فكرة المرجع ، بمعنى الواقع الذي تشير إليه العلامة المفسرة .

إن " بيرس " يرى أن " الشيء لا يصبح علامة إلا عندما يقوم بتصوير شيء آخر يسمى موضوعه "[٧]. إن العلامة مفهوم أساسي في السيميوطيقا ، ذلك أنها تمثل شيئاً آخر تستدعيه في الوعي أو الذاكرة وتلعب الدور البديل له ، أي أن العلامة شيء يحل محل شيء آخر ، ويكون واضحاً أو معروفاً للمستقبل أو المتلقي لهذه العلامة مما يجعله يفك العلاقة المشفرة بينهما . تقول " آن أوبرسفلد " أن " يعتبر سوسير العلامة عنصراً دالاً مكوناً من جزئيتين لا يمكن الفصل بينهما فعلياً هما الدال ، أي الصورة السمعية والمدلول ، أي المفهوم "[٨]، إن العلامة ليست هي الدال والمدلول على حدة ، بل العلامة هي العلاقة القائمة بينهما من ناحية ، وبين الوعي الجماعي وصورة العالم من ناحية أخرى. إن مصطلح الدلالة يعني عند دي سوسير المعنى الكلي للشيء، بكل ما يتولد عنها من تصورات وصور .

ويذهب " بيرس " في تعريفه للعلامة أو المصورة في أنها (هي شيء ينوب لشخص ما عن شيء ما ، من وجهة ما وبصفة ما ، فهي توجه لشخص ما ، بمعنى أنها تخلف في عقل ذلك الشخص علامة معادلة، أو ربما علامة أكثر تطوراً ، وهذه العلامة التي تخلفها نسميها مفسراً ، للعلامة الأولى ، إن العلامة تنوب عن شيء ما ، وهذا الشيء هو موضوعاتها[٩]. وترى " نهاد صليحة " أن هناك اتجاهين في تعريف العلامة (الأول يركز على الأبنية العلامية المتداخلة والمتشابكة، باعتبارها أنظمة مولدة للمعنى في انفصال عن الواقع الذي ترتبط به

ارتباطاً تعسفياً ، والثاني يركز على عملية إنتاج الدلالة في علاقتها بالموقع الثقافي والتاريخ والعقائد ، بل والفسيولوجي للذات (المتحدثة)(١٠)، يعد الاتجاه الثاني في تفسير العلامة ، أحد أهم الاتجاهات النقدية التي تطورت ، نظراً لأهميته في ربط العلم الأدبي بالمعطيات الاجتماعية والثقافية ، وربما السياسية المحيطة به .

يمكن تقسيم العلامات إلى ثلاث ثلاثيات(١١):

أولاً : وفقاً لماهية العلامة في ذاتها ، وذلك باعتبارها إما مجرد نوعية ، أو باعتبارها وجوداً حقيقياً ، أو باعتبارها عرفاً عاماً .

ثانياً : وفقاً لعلاقة العلامة بموضوعاتها فيما إذا كانت هذه العلاقة ترجع إلى طبيعة العلامة نفسها، أم ترجع إلى الرابطة الوجودية والموضوعة ، أم ترجع إلى الرابطة بين العلامة والمفسرة .

ARCHIVE

ثالثاً : وفقاً لتصوير المفسرة للعلامة ، إما باعتبارها علامة على أمور احتمالية، أو علامة على أمور واقعية ، أو علامة على أمور عقلية .

http://archive.sakhrit.com

فإذا كان العنصر الأول يرصد ماهية العلامة باعتبارها قيمة لذاتها ، وفي وجودها الخاص ، ثم بما تمثله لدى الجماعة باعتبارها عرفاً لا قانون له ، لكنها حين تكون عرفاً فتستمد قوة أكبر من قوة القانون ، أما تحليل طبيعة العلامة ، فيعتمد على العلاقات التي تربطها بالوجودي يمنحها السير في سياق خاص ومحدد ، وليس شكل عام ، وتخضع العلامة أثناء تفسيرها لقاعدة الاحتمال ، واللااحتمال في إطار الواقع ، أما الثلاث الأخرى ، فهي :

– العلامة النوعية ، ولا يمكنها أن تتصرف كعلامة حتى تتجسد، ولكن التجسيد لا يرتبط إطلاقاً بطبيعتها من حيث كونها علامة .

– العلامة المنفردة ، هي الشيء الموجود ، أو الواقعة الفعلية التي تشكل علامة .

– العلامة العرفية ، كل علامة متواضع عليها ، فهي علامة عرفية وليست العلامات العرفية موضوعاً واحداً ، بل نمطاً عاماً قد تواضع الناس على اعتباره دالاً(١٢).

أما إذا نظر إلى أقسام العلامة فهي ثلاثة ، وهي :

– الأيقونة ، هي العلامة التي تشير إلى الموضوعة التي تعبر عنها ، عبر الطبيعة الذاتية للعلامة فقط ، مثل الصورة الشخصية .

– المؤشر ، هو علامة تشير إلى الموضوعة التي تعبر عنها عبر تأثرها الحقيقي بتلك الموضوعة .

– الرمز ، هو علامة تشير إلى الموضوعة التي تعبر عن عرف، غالباً ما يقترن بالأفكار العامة التي تدفع إلى ربط الرمز بموضوعه ، فالرمز ، إذن ، نمط عام أو عرف ، أي أنه العلامة العرفية(١٣).

فالأيقونات تتصل بعلاقة متشابهة وثيقة بالواقع ، الصورة الشخصية أيقون للشخص نفسه ، الرسوم الفرعونية أو الصينية أيقون لمعنى معروف بمجرد رسم الشكل الخاص به ، وتتعارض الأيقونة مع المؤشر ، فإن كانت علاقتها وثيقة بالموضوع الخاص بها ، فإن المؤشر، تربطه علاقة جوار قائمة على الجزء من الكل ، أما الرمز ، فتربط بينه وبين الموضوع علاقة عرفية لا قانون لها .

إن التحليل السيميوطيقي يعتمد على الجهد العلمي والحركة الجدلية ، بين محاولة التنظير غير المستقرة على قواعد قاطعة ، والتطبيق الذي ينطوي على كثير من الاجتهادات والقدرات الفردية للقائم

بالتحليل . ما يجعل النقد يوجه إلى هذا الاتجاه بأنه لا يتجاوز تجـزيء النصوص ، وتثبيت عناصرها ، دون الإلتفات إلى مستوياتها المتناقضة، أو إلى الصراع القائم بينها . على أن هذا النقد أو الموقف المخالف لأسلوب التحليل السيميوطيقي ، لا ينفي عنه الكثير من الإيجابيات منها الدقة في رصد العلامة ودلالتها على مستوى النص ، أما تطبيق هذا المنهج على العرض المسرحي ، فيأتي كل يوم عرض بتحليل جديد ، وذلك لأن العرض المسرحي فن حي يخضع لظروف متعددة ، منها البشري ، مثل حالة الممثل وتطبيقه لكل تعليمات المخرج في الحركة والإيماءة والإشارة والأداء الصوتي والتعبيري ، أو عدم تطبيقه ، ومنها ما هو جماد أو آلي مثل قطع المنظر المسرحي وأجهزة الإضاءة والصوت وغيرها .

إن سيميولوجيا المسرح تعرف مجمل الخطاب المسرحي بأنه موضوع دال كامل يتضمن شكل ومادة المضمون وشكل ومادة التعبير ، فإن كان دي سوسير قد حدد المبدأ الأول للعلامة بالإعتباطية ، أي غياب الربط بين الدال الصوتي وبين المدلول الذي ينتج بوصفه صورة سمعية محفوظة في الذهن ، وهو تباين أثبته في التباين الصوتي بين اللغات في التعبير مفهوم واحد ، لكن في المسرح ، العلامة ليست اعتباطية مثل العلامة اللغوية، وذلك لأنها علامة مصورة فوق المسرح ، ولا مجال للمصادفة أو التردد بين أكثر من معنى فيها ، فقد تتعدد المعاني التي تحملها العلامة لكنها لا تتناقض في ذاتها .

ويرى مكاروفسكي ، أن العلامة الفنية تنطوي على ثلاثة عناصر[١٤]:

١ - رمز محسوس يبدعه الفنان .

٢ - معنى مودع في الوعي الجماعي ، وهو ما يساوي بنية العمل الفني نفسها .

٣ – علاقة تربط بين العلامة ، والشيء الذي تشير إليه هذه العلامة .

في الواقع ، يقول مكارفسكي إنها حالة من نوع خاص ، حيث إن العلامة الفنية لا تحيل إلى شيء محدد في الواقع – كما هو الحال بالنسبة للعلامات غير الفنية – بل تحيل إلى السياق الكلي للظواهر الاجتماعية .

إن جان مكاروفسكي ينظر إلى العلامة الفنية كنقطة التقاء بين الابداع الفردي والوعي الجماعي . على أن التحليل السيميائي قد ينحرف بنا إلى دروب فرعية ، جرياً وراء العلامة ومدلولها بعيداً ، بما يعجز بالتحليل إلى الوصول إلى النسق الذي يجمع بين هذه العلامات في النص الأدبي ، أو العرض المسرحي ، أو أي صورة من صور الابداع الفني . إن مفهوم النسق من المفاهيم الأساسية في التحليل السيموطيقي "ويتحدد هذا المفهوم في نظرتنا إلى الفنية ككل وليس في نظرتنا إلى العناصر التي تتكون منها وبها البنية . ذلك أن البنية ليست مجموع هذه العناصر، بل هي هذه العناصر بما ينهض بينهما من علاقات تنتظم في حركة "(١٥).

يقوم تعريف البنية على أنها " نسق من التحويلات له قوانينه الخاصة باعتباره نسقاً في مقابل الخصائص المميزة للعناصر ، علماً بأن من شأن هذا النسق ، أن يظل قائماً ، ويزداد ثراء بفضل الدور الذي تقوم به تلك التحويلات نفسها ، دون أن يكون من شأن هذه التحويلات أن تخرج عن حدود ذلك النسق ، أو أن تهيب بأية عناصر أخرى تكون خارجة عنه "(١٦). إن النسق الذي يفترضه هذا التعريف موجود في كل عمل أدبي أو فني ، وقابل لأن تدخل عليه تحويلات مشروطة بألا تحدث تغييراً في النسق الأصلي وقوانينه الخاصة ، وإلا تحول إلى نسق آخر له تحولاته الخاصة به بالضرورة . كما تؤكد تحليلات أخرى على ثبات

النسق وليس جنوحه لذا فهناك عناصر ثلاثة تسم النسق وتحكم تفاعلاته وهي : (الكلية ، أي أن البنية لا تتألف من عناصر خارجية تراكمية مستقلة عن الكل ، بل هي تتكون من عناصر خاضعة للقوانين المميزة للنسق من حيث هو نسق "[١٧] والعنصر الثاني يتمثل فيما يسمى التنظيم الذاتي ويعني " أن في وسع البنيات تنظيم نفسها بنفسها مما يحفظ وحدتها، ويكفل لها المحافظة على بقائها ، ويحقق لها ضرباً من الانغلاق الذاتي "[١٨] ويأتي العنصر الثالث ، وهو التحويلات ، فالمقصود بدخول تحويلات على البنية ، وهو " أن البنيات الكلية تنطوي على ديناميكية ذاتية ، تتألف من سلسلة من التغييرات الباطنة التي تحدث داخل النسق أو المنظومة ، خاضعة في الوقت نفسه لقوانين البنية الداخلية ، دون التوقف على أية عوامل خارجية "[١٩].

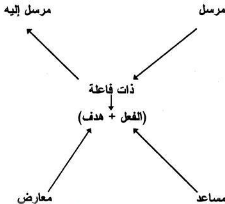
من جملة هذه التعريفات ، يمكننا النظر إلى البنية باعتبارها مجموعة من الوظائف المرتبة ترتيباً لا يجوز القفز عليه أو تغييره ، ولكن هذه البنية ، في الوقت نفسه ، تتخذ عدداً لا نهائياً من الصور والأشكال ، بفعل التحويلات التي من الممكن أن تدخل عليها . إن استخدام هذا المنهج في النقد الأدبي ، يفرض على الناقد أو الباحث كشف عناصر البنية في نسيج العلامات وأنساقها ، لهذا ، كان من الممكن تحليل العنصر إلى أجزاء لكل منها مكوناته ، والنظر في العلاقة بين الأجزاء ، تكرار – تضاد – تنويع ... إلخ ، من هنا ، يتم الوصول إلى قانون النسق ، دراسة الوحدات جمالياً ، مما يساعد على الوصول إلى قانون النسق ، دراسة الوحدات في محورين ، محور الدال ومحور المدلول ، وكشف آلية العلاقة بين عناصر الدال والمدلول .

قدم الناقد الفرنسي أ. ج. جريماس ، نموذجاً مكوناً من ستة عناصر يساعد على كشف نسق البنية ، في أي عمل أدبي ، لقد استرجع جريماس تحليلات بروب وسوريو ، وعمل على تكوين نظام بسيط من

ستة عوامل ، بحيث تكون العلاقات دائماً محددة بحتميات ثلاثة : المقتضى (الواحد يفترض الآخر) ، والتناقض (الواحد يذكر بصورته السلبية)، والمعاكسة (الواحد يستدعي عكسه)[٢٠].

إن اعتمادنا على نموذج الأفعال لجريماس – أحد صور التحليل – يهدف إلى تثبيت العناصر الستة التي يقدمها النموذج، وهي المرسل – المرسل إليه – ذات فاعلة – هدف – مساعد – معارض ، في كل نص بما يؤدي إلى الوصول لعناصر بنية كل نص من خلال هذه العلاقات، ثم رصد التحويلات التي تطرأ على البنية الكلية في كل نص وأسباب التحولات التي تلحق بأنساقها ، لقد لاحظنا أن الاهتمام بالدلالات يشكل سمة جوهرية في عمل جريماس ، الذي يرى العلاقة بين الدال والمدلول على المدى البعيد، علاقة ارتدادية ذات طبيعة كلية ، يتم فيها تولد المعنى من داخل العلاقة ذاتها ، وليس من خارجها ، ويعد نموذج الأفعال الذي يقدمه جريماس وسيلة وليس غاية، فالنموذج في حد ذاته ليس شكلاً ، إنما هو حل وتركيب ، لهذا ، فهو قادر على إفراز عدد لانهائي من الإمكانات النصية ، " فالإنسان كما يقول جريماس ، مستقبل ومرسل للرسائل ، إنه يجمع وينثر المعلومات "[٢١]. إن هذا النموذج يعتبر الشخصية علامة سيميولوجية تقوم بأحد الأدوار الخمسة ، مرسل – مرسل إليه – ذات فاعلة – مساعد – معارض في سبيل الوصول أو تحقيق الهدف ، الذي قد يكون شخصية أيضاً ، أو أي قيمة مادية أو معنوية. ورد الشرح والتحليل لنموذج أفعال جريماس في عدة دراسات نظرية مترجمة في أغلبها، لكننا سوف نعتمد على الدراسة المستفيضة حول النموذج ، التي قدمتها الناقدة آن أوبرسفلد (قراءة المسرح) مستفيدين من النقد الذي قدمته للنموذج وللتعديلات والإضافات التي طرحتها عليه .

يستخدم النموذج الفاعلي رسماً هندسياً ، يوضح العلاقة سلباً وإيجاباً ، بين علاماته السيميولوجية ، كالتالي :



يقول جريماس: " النموذج العاملي في المقام الأول تعميم لبنية تركيبية ، هكذا يعتبر الفاعل عنصراً يقوم بوظيفة تركيبية في الجملة الأساسية في القصة : هناك الذات الفاعلة ، والهدف ، والمرسل إليه ، والمعارض ، والمساعد ، وهناك المرسل "[٢٢] بهذا تعد الأفعال هنا ليس مجرد شكل هندسي تنتظم ما بينه علاقات خلاف واتفاق تحدد محاور الصراع في النص لكنه نموذج يعيد تركيب النص بناء على العلاقات القائمة بين أطرافه .

وقد قسمت هدى وصفي ، في إحدى دراساتها التطبيقية[٢٣] النموذج بعناصره الستة إلى محاور ثلاثة تنتظم العلاقة وتحدد الفكرة الأساسية للعلاقة القائمة بين الثنائيات ، فيضم محور المعرفة (المرسل – المرسل إليه) ، ومحور الرغبة (صاحب الحاجة " الفاعل " – الحاجة "الهدف " ، ومحور القدرة (عوامل مضادة – عوامل مساعدة) .

يرى رولان بارت ، في هذا النموذج الثنائي العلاقات " مشاركة تنتظم أزواجاً فأزواجاً إلى العالم اللامتناهي للشخصيات ، يخضع هو أيضاً لبنية جدلية "[٢٤].

إن إشارة بارت هذه ، تعد ذات أهمية خاصة بالنسبة لموضوع بحثنا ، وذلك أن الشرقاوي كان مغرماً بحشد أعداد كبيرة من الشخصيات على خشبة المسرح ، مما يشكل عبئاً في حالة التحليل التقليدي في التصنيف ، وبالتالي تحليل الشخصيات ، لكننا باستخدام هذا النموذج نجده يستوعب الشخصيات ، ويكشف لنا العلامات السيميولوجية فيما بينها بيسر ووضوح ، فهناك قوى ما أو شخص يقف مكان المرسل وتكون قوى شريرة أو طيبة ، مناوئة أو مهاجمة تمثل تهديداً وخطراً ، يدفع الذات الفاعلة للبحث عن هدف هذا الخطر ويعيد السلام للمرسل إليه بعد أن هدده المرسل وحلفاؤه أثناء الفعل الذي تقوم به الذات الفاعلة ، لتحقيق هدفها ، فيظهر لها حلفاء مساعدون أو معارضون معوقون طوال مسيرتها ، ويقدم جريماس علاماته الست في محاور تجمع بينها قوانين داخلية ، وهي :

١ - المرسل - المرسل إليه :

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والمرسل ، هو مجموعة الدوافع التي تحرك الذات الفاعلة ، قد تكون فكرة أو شخصاً أو فعلاً . أما المرسل إليه ، فهو مجموعة الأهداف التي على الفاعل الوصول إليها أو تحقيقها ، كما قد يكون المرسل إليه مبادىء معنوية مثل النضال أو العمل أو الوطن أو أشخاص أو أفكار . من صفات المرسل أن يكون شخصية جمعية ، مثل المدينة في المأساة الإغريقية التي تستصرخ العدالة ، والأمن مثل مسرحية (أوديب ملكاً) . في مثل هذه الحالة يحمل المرسل دلالة أيديولوجية للنص المسرحي . الأمر الذي يسري في حالة وجود دافع ما له علاقة بمصير الذات الفاعلة، ووجود المدينة في النموذج بشكل متزامن ، أي تكون مكان المرسل والمرسل إليه ، كما نجد في مسرحية (ثأر ...)، علامة على "الأزمة في المدينة وعلى الانقسام الداخلي في وظائف القيم ، وفقاً

للتكوينات الاجتماعية والطبقات المتصارعة "[٢٥] وتعد هذه الأزمة علامة سيميائية على أزمة قائمة في المدينة بين المستبد وبين القوانين الحاكمة للمدينة ، والتي تناصرها الذات الفاعلة ومساعدوها ، لأن المرسل في هذه الحالة صاحب رسالة أيديولوجية " لا يكون المستقبل فردياً ، وإنما يكون جماعياً ، وهذا هو أساس كل الحبكات في المسرحيات السياسية"[٢٦] إن هذه العلاقة السيميوطيقية بين المرسل - الفاعل في النموذج ، سوف نجدها في التطبيق على درامات الشرقاوي واضحة غاية الوضوح ، حيث المرسل دائماً قوى معادية والمدينة تستصرخ أبناءها ، - الفاعل ، لانقاذها ونصرتها ، كما سوف نفصل في الصفحات التالية ، وهو ما تطلق عليه آن أوبرسفلد المرسل المزدوج " إن وجود عنصر مجرد قيمة ، مثال ، مفهوم أيديولوجي وعنصر آخر حي - شخصية - في نفس خانة المرسل يؤدي إلى تماهي العنصرين "[٢٧] أما في حالة خلو خانة المرسل ، فتعد إشارة لغياب القوى الميتافيزيقية أو الواقعية في البنية ، مما يعني وجود درامات ذات طابع فردي طاغ ، تحل فيها العاطفة الشخصية في الذات الفاعلة محل الدوافع ، فيكون المرسل هنا ، دوافع الذات الفاعلة وليست دافعاً خارجياً عنها . في المقابل ، يوحي غياب المرسل إليه بالفراغ واليأس الأيديولوجي ، حيث لا يتم الفعل لصالح أو لأجل أحد مثل البنية في مسرح العبث كله .

٢ - الذات الفاعلة - الهدف :

يتم تحديد الذات الفاعلة في علاقتها بالهدف ، لأن الذات الفاعلة المستقلة لا وجود لها في النص ، وإنما هناك المحور الأساسي في الفعل المسرحي، ذات - هدف فليست الذات الفاعلة وحيدة أو فكرة مجردة ، إنما هي عنصر في علاقة متشابكة مع عناصر النص كلها ، وبالمثل فليس كل صاحب رغبة في النص يعد ذاتاً فاعلة ، لأن الرغبة لابد أن

تؤكد بفعل محوري في بنية النص. فالذات الفاعلة أو الفاعل أو صاحب الرغبة أو غيرها من الأسماء في ترجمات أخرى ، كائن حي في علاقة ، تقدم بوصفها تحيا وتفعل ، ولا يمكن أن تكون فكرة مجردة أو معنى أدبياً، أو دافعاً فكرياً ، إنما أولئك يمثلون دوافع للذات الفاعلة وليس هي على وجه الدقة . والذات الفاعلة قد تكون فرداً كما يمكن أن تكون جماعة إذا كان موضوع الرغبة ، أي الهدف قيمة فكرية أو سياسيّة ، مثل الحرية والعدل، أو أي قيمة إنسانية ، فالهدف " قد يكون مجرداً أو حياً ، لكنه يقدم على خشبة المسرح بشكل كنائي "[٢٨]، كأن يكون قيمة مفتقدة تبحث عنها الذات الفاعلة، أو شخصية تمثل هذه القيمة أو هدفاً أيديولوجياً يمثل الطريق إلى تحقيق رسالة المرسل . إن الهدف أو الحاجة أو المفعول به ، كما قد يرد في ترجمات أخرى ، هو الرغبة الدرامية للذات الفاعلة التي يرتكز حولها الفعل كما تعد محركاً للقوى المساعدة والمعارضة أمام الذات الفاعلة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٣ - مساعد - معارض :

تتعدد صور القوى المساعدة والمعارضة عبر عدة ممثلين لها داخل النص ، تقف مع أو ضد الذات الفاعلة في تحقيق هدفها المراد الوصول إليه . على أن أهم ما يجمع بين الذات الفاعلة والمساعدة ، هو الاشتراك في منظومة قيم أخلاقية واجتماعية واحدة ، كما أن هناك توحداً واتفاقاً نحو الهدف المراد الوصول إليه ، بل إن أهداف الذات الفاعلة والمساعدة تتفق وتتسق مع قيم التفرج ، لذا ، فهي تشكل القيمة الأيديولوجية التي تحكم فضاء النص " إن وجود المجتمع في خانة المساعد يدل على أن رغبة الفاعل لا تنأى عن الأخلاقيات والأعراف التي تسود التركيبة الاجتماعية القائمة ، ووجوده في خانة المعارض تدل

على نقيض ذلك "[٢٩]، كما أنه من الممكن أن تخلـو خانـة المسـاعد ، إشارة إلى وحدة الذات الفاعلة أمام الهدف .

أما القوى المعارضة ، فهي تختلف بالضرورة مع القيم السائدة وتطرح منظومة أخرى مناوئة للذات الفاعلة وهدفها ، والقوى المساعدة لها تهدف إلى تحقيق أهداف أخرى ، يعد وجود المعارض " هـو الـذي يسمح بالتطور الحيوي للحبكة الدرامية ، إذ يكون في مواجهة مباشـرة مع الفاعل "[٣٠].

إن اعتماد الدراسة على نموذج جريمـاس ، يجعلنـا نضيـف عنصراً مهماً بين العناصر الستة ، لم يوضـع فـي الرسـم الهندسـي للنموذج رغم حضوره المؤثر ، وهو الفعل الذي تقوم به الذات الفاعلـة من أجل تحقيق هدفها .

ترى آن أوبرسفلد " أن الذات الفاعلة في النص الأدبي هي (...) تلك التي تؤدي إيجابية الرغبة لديها أمام العقبات التـي تواجههـا إلـى تحريك النص كاملاً "[٣١]، وسوف نجد فعل الذات الفاعلة قائماً فـي كـل النصوص محل الدراسة ، ويشغل المسافة الشاغرة بين الفاعل والهدف ، ويعد وجوده إثبات لإيجابية الفاعل ، وسعيه الـدؤوب لمواجهـة الأمـر المطروح عليه .

ترى الدراسة أن هناك قضية محورية فـي أعمـال الشـرقاوي الدرامية الثمانية وهي ، الدفاع عن الوطن ضد المحتل أو معتد آثم مـن أجل تحرير هذا الوطن ، فالصراع أو الفعل الثوري قائم بيـن وطنـي – عدو في كل النصوص، فنجد شعب الجزائر يقاوم الاحتلال الفرنسي فـي "مأساة جميلة " وشعب فلسطين يقاوم الاحتلال الصهيوني فـي " وطـن عكا" والشعب المصري أمام التتار فـي " الفتـى مهـران "، والشـعب

المصري والعربي أمام الحملات الصليبية في " النسر الأحمر "، هذا إلى جانب وجود صورة أخرى من صور الأعداء ، وهم من يعيشون داخل الوطن وينعمون بخيراته ، ورغم ذلك يشكلون خطراً على أمنه وسلامته، وهذا الخطر الذي يصل في أقصى صوره إلى حد التحالف مع العدو الخارجي، من أجل مكاسب خاصة ثمنها غالياً ، هو الوطن نفسه . مما هو جدير بالملاحظة ، أن هؤلاء الأعداء الداخليين غالباً عناصر أجنبية دخيلة على مجتمع الوطن ، غير مندمجة ولا مقبولة من أهل الوطن ، مثل المماليك والشركس في " الفتى مهران " والأتراك والشركس في "عرابي زعيم الفلاحين"، المتسلقين والمنتفعين والطامعين في الحكم في " النسر الأحمر " و" ثأر ... ".

في إطار هذه الملاحظات المبدئية ، نستطيع أن نتناول أعمال الشرقاوي من خلال تقسيم مبدئي إلى بنى ثلاثة في إطار البنية الأساسية وهي الصراع بين عدو - وطني .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

- البنية الأولى :

عدو جاثم داخل الوطن / فدائي وطني .

وندرس فيه مسرحيتي " مأساة جميلة " - " وطني عكا ".

- البنية الثانية :

عدو داخلي (فساد الحكم) / ثائر وطني .

وندرس فيها مسرحيتي : " ثأر ... " - " وأخرى عن - الحسين... ".

- البنية الثالثة :

عدو متربص بالوطن يتحالف معه عدو داخلي / فارس وطني

وندرس فيه مسرحيات : " الفتى مهران "، " النسر الأحمر"، (النسر والغربان - النسر وقلب الأسد)، " عرابي زعيم الفلاحين ".

البنية الأولى: عدو جاثم داخل الوطن / فدائي وطني:

نشر الشرقاوي مسرحيته الأولى " مأساة جميلة " عام ١٩٦٢ ، بعد حصول الجزائر على استقلالها وجلاء الاحتلال الفرنسي عنها ، بعد ثورة عنيفة بدأت عام ١٩٥٤ ، وحتى التحرر النهائي ١٩٦٢ ، وترى الدراسات التاريخية أن الاحتلال الفرنسي للجزائر منذ عام ١٨٣٠، كان أطول احتلال شهدته البلاد العربية ، التي عدت منذ هذا الحين مرتعاً خصباً لكل من صور وأشكال الاحتلال الغربي ، ورغم ذلك ، " كانت الجزائر أسوأ الجميع حظا بالاستعمار الفرنسي الذي امتد ١٣٢ سنة"(٣٢)، وكذا الحال ما عانت منه أرض فلسطين منذ عام ١٩٤٨ وحتى اليوم ، حيث ساعد الانتداب البريطاني في فلسطين قبل إلغائه عام ١٩٤٨ الحركة الصهيونية ، على زرع اليهود وتغلغلهم في أرض فلسطين ، قبل إنهاء الانتداب ، " كأن الاستعمار البريطاني هو الذي خلقه قانونياً وفعلياً قانونياً بوعد بلفور عام ١٩١٧ ، بوطن قومي لليهود في فلسطين ، وفعلياً بالتوطؤ مع الحركة الصهيونية "(٣٣).

ويبدو أن الشرقاوي باعتباره مثقفاً معارضاً لفكرة الاستعمار منذ كتب قصيدته المطولة (من أب مصري إلى الرئيس ترومان) عام ١٩٥٣ وقصيدة (رسالة إلى جونسون) ، ١٩٦٧ ، قد تأثر من مناخ المد الثوري في مصر ، إبان الخمسينيات والستينيات ، وقيام حكم ثورة يوليو بمساعدة كل الحركات التحررية الرامية إلى الاستقلال في أفريقيا وآسيا والبلاد العربية ، خاصة الجزائر وفلسطين واليمن ، حيث احتلت هذه البلدان الثلاثة أكبر الاهتمام من دعم القيادة السياسية في صورته العسكرية والمادية آنذاك. وهو مثقف كان ، بالضرورة ، على وعي تام بالخطط الاستعمارية التي كانت تكبل البلاد العربية حتى ذلك الحين ، ويرى جمال حمدان أن هناك أوجه تشابه بين الاحتلال الذي عانت منه كل من الجزائر وفلسطين ، ويقسمها إلى مراحل ثلاث :

المرحلة الأولى :

– الابتلاع السياسي ، ففي الجزائر ، ادعت فرنسا أنها مقاطعة منها أو مقاطعات كمقاطعة السين أو الرون لا يفصلهما البحر المتوسط ، إلا كما يصل السين بين شمال باريس وجنوبها (...)، وهو ما حدث في فلسطين ، حيث اغتصبت الصهيونية الكيان السياسي لها ، لتقيم دولة دخيلة كلية .

المرحلة الثانية :

– اغتصاب الأرض ، بين خصائص الاستعمار الإستيطاني ، أولاً عملية رهيبة في تناقص السكان بالطرق المباشرة ؟ أي الإبادة والقتل، وغير المباشرة ، أي بالأمراض والأوبئة الوافدة مع المستعمرين ، ثم ثانية عملية تشتيت وانتشار المواطنين اللاجئين في المنفى والمهجر مثل ظاهرة اللاجئين الجزائريين في تونس ومراكش أثناء حرب التحرير وفي فلسطين ، ثم شراء الأرض في ظل الانتداب وطرد أصحابها منها .

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

المرحلة الثالثة :

– في دورة الاستعمار الإستيطاني فهي التعمير ، وهي تتم بتقاطر أفواج المستعمرين، باعتبارهم مستعمرين حقاً ، وبقصد الإقامة الدائمة واستبدالاً للوطن الأم بالوطن الجديد ، " وذلك في ظل خطط تعميرية وإسكانية ضخمة ومرسومة قبلاً "[٣٤].

لقد جند عبدالرحمن الشرقاوي وجيله أقلامهم لتناول القضايا السياسية والفكرية الملحة في واقعهم ، فالتصقوا بهموم الشعوب العربية، متأثرين – دون شك – بالمناخ السياسي الداعي للوحدة

والقومية العربية أمام جحافل الاستعمار ، حيث شهدت الفترة التاريخية في الخمسينيات والستينيات استقلال كل الدول العربية ماعدا فلسطين ، استقلت كل من سوريا ولبنان عام ١٩٤٥ ، ليبيا عام ١٩٥٠ ، مصر ١٩٥٣ ، تونس والمغرب والسودان ١٩٥٦ ، العراق ١٩٥٨ ، الكويت ١٩٦١ ، الجزائر ١٩٦٢ . وقد كانت التجربة الدرامية التي خاضها الشرقاوي وجيله من الكتاب، مؤثرة في حياة المسرح المصري بصورة عامة ، ذلك لأنها طرحت مساراً جديداً في حياة هذا المسرح، " رغم أن المسرح العربي ظل في مجموعه حتى الخمسينيات والستينيات محافظاً في الفن بدرجة كبيرة، معتمداً على النصوص الأجنبية المعربة ، وكانت أحلامه القومية لا تتخطى الاستقلال والإصلاح الاقتصادي والاجتماعي، إلا أنه كان رغم ذلك أبلغ دليل على خلخلة بنية التحالف والجمود "[٣٥].

اختار الشرقاوي في مسرحيته " مأساة جميلة " حادثة تاريخية حقيقية حدثت أثناء كفاح شعب الجزائر ، كانت بطلتها المناضلة جميلة بوحريد " في ١٣ يوليو سنة ١٩٥٧ أصدرت إحدى المحاكم الفرنسية قراراً ترك وراءه صدى غريباً (...) ، لقد قررت المحكمة الفرنسية إعدام الفتاة الجزائرية جميلة بوحريد على أن يتم الإعدام يوم ٧ مارس ١٩٥٨، ووقف العالم في وجه حكم المحكمة الفرنسية ، وتراجع الفرنسيون ، فأبقوا على فريستهم في السجن "[٣٦].

ويبدو أن شخصية جميلة بوحريد وغيرها من الثوار والمناضلين العرب ، كانت حاضرة في ذهن المواطن العربي في كل مكان ويلح على الوجدان بوصفه نموذجاً شريفاً يحتذى ويحترم ، " فالثورة تهيء أبطالها وتطرح عليهم قضاياها القومية والأخلاقية والوجدانية ويكاد اسم جميلة ومعناها أن يكون صفة الثوار وليس اسما لشخصية واحدة "[٣٧].

سوف نطبق نموذج القوى الفاعلة على نص (مأساة جميلة)، ثم (وطني عكا)، لنصل إلى تشابه في البنية بينهما ، وتوحد على مستوى البنية الأساسية ، صراع : وطني / عدو .

١ - النموذج العاملي لنص " مأساة جميلة " :

- الاحتلال الفرنسي

- الجزائر الوطن ← الجزائر

الفدائيون

(مواصلة المقاومة المسلحة)

↓

جلاء المحتل

شعب الجزائر - القيادة السياسية الفرنسية

الشعب العربي كله - حلف الأطلنطي

- الأمم المتحدة

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

٢ - النموذج العاملي لنص (وطني عكا) :

- الاحتلال الإسرائيلي

- فلسطين الوطن ← فلسطين

الفدائيون

(مواصلة المقاومة المسلحة)

↓

جلاء المحتل

شعب فلسطين - أمريكا

الشعب العربي كله - دول أوروبا

إن ملامح البنية المشتركة بين النصين تتأكد على الوجه التالي:

١ - البنية تقوم على فعل المقاومة لمحتل غاشم لأرض الوطن وبين فدائي وطني وتتبدى في العلاقة " مرسل / ذات فاعلة "، وهي علاقة تتصف بالصراع والضدية بين طرفيها ، بما ينفي إمكانية التصالح طوال أحداث النص ، وحتى ما بعد نهايتها ، وإلى أن ينتصر الفدائي ويحرر وطنه .

٢ - إن الذات الفاعلة في النصين جماعة لا فرد ، في نص "مأساة جميلة " هناك خلية تنظيمية تتبع خلايا أخرى بامتداد أرض الجزائر ، يقود الخلية المطروحة في النص جاسر ، ويقود تنظيم خلية "وطني عكا" حازم الفهري، أحد رجال أرض فلسطين المخلصين . تضم كل جماعة أفراد يمثلون فئات الشعب " الجزائري - الفلسطيني " على اختلاف أعمالهم وأعمارهم ، فنجد مصطفى بوحريد وأحمد المصري وحازماً وغساناً تجاراً يمارسون أعمالاً حرة يتخطون العقد الرابع من أعمارهم، ونجد جاسر وعماراً ورشيداً وماجداً ومقبلاً ، وهم شباب من الشباب المتعلم الناهض لنصرة الوطن تشاركهم الشابات هند وأمينة وجميلة وليلى في الكفاح يداً بيد ، مما يعد دلالة مهمة على توحد الجميع أمام العدو المحتل، وعزمهم المتواصل على الوصول بالوطن لبر الأمان والاستقلال ، لذا ، تعد فكرة الإستشهاد فكرة مطروحة ومسيطرة على النفوس لا خوفاً منها ، ولكن أملاً في أن تروي دماء الشهداء طريق الحرية ، وتشهد أحداث كلا النصين استشهاد أمينة وأمها وشقيقتها ، ومصطفى بوحريد وابن أخيه سرحان وأحمد المصري وجاسر ، كما يستشهد ماجد ومقبل ورشيد في العمليات الفدائية .

ماجد : هبي يا ريح الحرية .

مقبل : فلتحيا فلسطين العربية .

(صمت كامل وماجد ومقبل يسقطان في الدخان واللهب ويختفيان تماماً) .

إيمي : ما أفظع هذا كيف جرى هذا كله ؟

غسان : (يغالب الدمع) مات الفتيان .. انضما للركب الخالد من شهداء الحرية ..

رشيد : رحم الله شهيدينا .

(.......)

غسان : سيظل دم الشهداء ، هنا ، في أرضي يا وطني علماً يخفق في ليل الأحزان بنبضه قلب المستقبل .

سيظل يؤجج هنا بالنور ويصبغ وجه الفجر دماً .

(يغلبه انفعاله) سيظل يضيء هنا كالمشعل[39].

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جميلة : في مثل سني يسقط الآلاف من شهدائنا .

وعلى الشفاه ، مع الدم المسفوك رن هتافهم .. تحيا الجزائر[40].

إنّ الشخصيات في البنيتين تحمل إيماناً قوياً ، بأن الموت في سبيل الحرية أهم من الحياة في ظل العبودية .

٣ - العلاقة " مساعدة - هدف - ذات فاعلة "، تؤكد على جماعية المواجهة من أجل الوصول للهدف وإجلاء المستعمر وتحرير الوطن . ويقف في مكان المساعد للذات الفاعلة دائماً قوى جماعية ، مثل أهل مدينة الجزائر وبالأخص حي القصبة ، وأهل مدينة غزة والقرى المحتلة في فلسطين. إن هذه العلاقة على مستوى علاقة تضم كل قوى الوطن الممثلة في أهله من شباب وشيوخ متطلعين إلى أمل النصر

والاستقلال ، مهما طال طريق النضال . فعندما تكون الذات الفاعلة هـي القوى الوطنية ، نجد في خانة المساعد شخصيات وطنية تعضد موقفها ، مثل عزام وعمار وهند وغسان وأم رشيد وإيمي أو نجـد أهـل البلـد جميعاً مثل أهل حي القصبة وأهل مدينة غزة .

ففي إحدى القوى الفلسطينية ، يستبسل أهلها لحماية الفدائيين من مطاردة جنود الاحتلال .

امرأة عجوز : سيهدمون دورنا .. وذاك ما يهمنا .

من أجلكم سيهدمون دورنا من أجلكم .

الأم العربية : ماذا تقولين وما جاءوا هنا إلا لنا .

إن الفدائيين جاءوا يرفعون رأسنا ويكفلون أمتنا .

المرأة العجوز : وهل ينالون فخاراً كل يوم باسمنا .

الأم العربية : بل إنهم جاءوا هنا يحطمون قيدنا .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شاب : من اجلنا يستشهدون ، فلنكن أسوارهم .

ليلى : إنا أتينا ها هنا نسعى إلى تحريركم .

فدائي (١) : لتستردوا كل ما ينهب من أموالكم وأرضكم .

وتنعموا بكل ما يمنحه مجهودكم .

فتاة (١) : عار علينا إن تركناهم يهدون علينا دورنا .

شاب (١) لن يأخذوكم من هنا .

امرأة (٢) : سيهدمون بيتنا يا حسرتي .

طفل : فليهدموه .. سوف نبني غيره أجمل منه[٤١].

٤ - العلاقة " معارض - هدف - ذات فاعلة "، تحكمها علاقـة

ضدية فالمعارض دائماً ضد هدف الذات الفاعلة ووجوده بوصفه معارضاً معوقاً لها عن الوصول إلى هدفها ، أما الصفة الأهم التي يتصف بها المعارض في البنية، أنه قوى كبرى عالمية تساعد المرسل على كل ما يمارسه من ظلم وتعسف ضد الذات الفاعلة ، إن قوى المعارضة متحالفة مع المرسل ، تقدم له كل المساعدات الممكنة لتثبيت أقدامه في الأرض والبلاد التي يحتلها ، من عتاد ومناصرة إعلامية ودعم اقتصادي ، إن القوى المعارضة المطروحة في البنية حلف الأطلنطي الذي يناصر فرنسا في احتلال الجزائر ، وحكومة الولايات المتحدة ، التي تناصر إسرائيل وتمدها بكل ما يمكنها من تثبيت أقدامها في فلسطين . وهذه العلاقة تعني عدم التكافؤ بين قوى الصراع، حيث ينحصر الدعم القادم للذات الفاعلة باعتباره ممثلاً للقوى الوطنية من الفدائيين، من بعض الدول العربية ، خاصة مصر، حيث إن قدوم الأسلحة في بنية النصين دائماً من مصر ، إن هذا التحالف بين " المرسل والمعارض " يجعلهم منتصرين نسبياً على الذات الفاعلة والمساعد ، ولكن النهاية المفتوحة للبنية ، تؤكد أن الانتصار لن يدوم، مادامت المقاومة الفدائية مستمرة في طريقها .

٥ - تخص البنية المعارضة والمرسل بصفات سيئة أوضحها الدموية والسادية تجاه المرسل إليه والمساعد وغيرهم ممن يمثلون أهل الوطن ، كما أنهم يتصفون بالانحلال الأخلاقي الذي يتمثل في علاقات الجنس بين الضباط الفرنسيين والمواطنات الفرنسيات المقيمات في الجزائر . وفي هذا الإطار يمكن تفسير الرغبة المحمومة للضابط الفرنسي بيير تجاه زوجة الشاويش جان .

لا ينجو من هذه الصورة الفاسدة ، إلا بعض الشخصيات من المثقفين المستنيرين الذين يناهضون احتلال بلادهم الغاشم لأراضي الغير، ويقفون موقف الضد من سياسة بلادهم القائمة على احتلال بلاد الغير بالعنف والقوة ، فنجد شخصية المثقف الفرنسي مارسيل وزوجته

مارجو اللذين خدعتهما الدعاية الصهيونية وجذبتهما مع غيرهما إلى أرض الميعاد، حيث اكتشفا الكذبة ، وأضحوا كائنات هشة منتزعة من سياقها ، لتوضع في سياق آخر غير ملائم أو مناسب لها ، ويرفض وجودها كلية وهو ما تعبر عنه الصحفية الأمريكية إيمي والكاتب الغربي بعد زيارتهما لإسرائيل .

مارسيل : إنني قد خنت في سيناء ما يملأ بالعزة نفسي ..

إنني أهدرت في سيناء أمسي .

أنا ذا أصبحت في عالمنا هذا غريباً دنس الأرض العربية .

أنا ذا تقطر أقدامي أرض الآخرين .

أنا ذا من قاوم النازية السوداء في باريس قد أصبحت غولاً !

كم من الأطفال والزوجات في مصر يهيلون علي اللعنات !! [٤٢]

ARCHIVE
http://archive.sakhrit.com

كما نجد شخصية المحامي فيرجيه في " مأساة جميلة "، تناصر كفاح شعب الجزائر ممثلة في جميلة ، فيحضر خصيصاً للدفاع ورفع الظلم عنها ، وهو مؤمن بقضيتها وقضية شعبها وحقهم في وطن حر .

فيرجيه : لا تمزجوا بدم الضحايا ذكريات الناس عنا .

لا تنشبوا أظفاركم في قلب طالبة صغيرة .

ألأنّها عملت لكي تحيا كما حلمت ، ستقتل ؟

ألأنّها ترسي التقاليد العريقة في النضال الحر ، تقتل ؟

ألأنّها رفضت مظالمكم . ستقتل ؟[٤٣]

٦ – تتشابه في بنية النصين شخصية قائد القوات المحتلة ، الضابط يعقوب في " وطني عكا "، والضابط بيير في " مأساة جميلة "،

من حيث تخبط القيادة القائمة على البطش والعنف، وميل لا يروى من دماء الضحايا دون وازع من ضمير ، وهما يتسمان بالعنصرية تجاه قومياتهما وبلادهما أكثر من الإيمان بقضية إنسانية أو سياسية والدفاع عنها ، وما يؤكد على شراسة هاتين الشخصيتين وجود شخصيات في القيادة العسكرية تراجع النفس ، وتبحث عن حلول أكثر إنسانية لدفع حركات المقاومة ، مثل الضابط فريتز مع بيير، والضابط سلامسكي مع يعقوب .

٧ – في هذا المناخ الثوري ، تتراجع عاطفة الحب وتتأجل مشروعات الزواج والاستقرار والحلم بدفء الأسرة ، لتحل محلها مشاعر حب الوطن والأرض والعرض . فالعلاقة بين رشيد وليلى معقودة على الزواج منذ سنوات ، لكنه لا يتم ، بسبب الشتات الذي يعاني منه شعب فلسطين بعيداً عن البيت والأرض، وللأسف لن يقدر لهذا الزواج أن يتم لاستشهاد رشيد في إحدى العمليات الفدائية فادياً بدمه تراب الوطن. إن قصة الحب الحزينة هذه تعمق صورة الكفاح الوطني وتؤكد عزم الفدائيين على مواصلة المسيرة ، متناسين المشاعر الشخصية والرغبات الإنسانية التي يمارسها البشر في أرجاء العالم ، بينما يحرم منها من اغتصب حقهم وأرضهم ، مثل رشيد وليلى وغيرهم من شباب الأرض المحتلة ، وكذا تحكم أولويات العمل الفدائي علاقة جاسر وجميلة، فلا تتم المصارحة بها إلا في النهاية عند استشهاد جاسر ، فقد كان التصريح بها قبل ذلك، يعد نوعاً من الرفاهية الذي تسامى عليه جاسر وجميلة .

ليلى : ماذا سأعطي للحياة غداً ؟! سأعطى لاجئين !!

ماذا سأعطيها ؟ أطفالاً بلا وطن يساوم ساسة الدنيا عليهم أجمعين

أنا ذي فتاة في ربيع العمر ينبذها الربيع

لا شيء أملكه سوى الزفرات والأمل المشرد والدموع ![٤٤]

في هذا الإطار تعد العلاقة بين سيمون وعزام ، أو بين إيمي ومقبل علاقة ضعيفة درامياً لسببين، أولهما أن عزاماً ومقبلاً منخرطان في العمل الفدائي مثل جاسر ورشيد ، ومن ثم فليس لديهما وقت لعقد أواصر علاقات عاطفية . أما السبب الآخر ، فهو أن هذه العلاقة أضعفت فعل التعاطف والمشاركة البي يقوم بها كل من سيمون الفرنسية وإيمي الأمريكية تجاه ثورة شباب الجزائر وفلسطين ، لأن هذه العلاقة العاطفية نزعت عنهما الموضوعية ، والإيمان بالمثل الأخلاقية والوطنية لبلادهما الذي قصدها الكاتب ، وبدت كلتاهما وكأنما تدافعان عما يؤمن بـه مـن أحبت ، في فعل تعاطفي تطاوع فيه كلتاهما قلبها ، وقضية محبوبها فقط.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مراجع الدراسة

(١) فرديناند دي سوسير – فصول من دروس في علم اللغة العام – ترجمة عبدالرحمن أيـوب ، عـن (سيزا قاسم ، السيميوطيقا) _ ص ١٤٤ – القاهرة – دار إلياس العصرية – د.ت .

(٢) باتريس بافيز – لغات خشبة المسرح – ت. أحمد عبدالفتاح – ص ١٣ – القاهرة – وزارة الثقافة مطبوعات مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي – ١٩٩٢ .

(٣) المرجع نفسه .

(٤) سيزا قاسم – مرجع سابق – ص ٣٥١ .

(٥) انظر : المرجع السابق – ص ٣٥٠ : ٣٥٣ .

(٦) المرجع نفسه .

(٧) سوندرس بيرس – تصنيف العلامة – ت. فريال غزول عن (مدخل إلى السيموطوقا) ص ١٣٩ .

(٨) آن أوبرسفلد – قراءة المسرح – ت. مي التلمسـاني – ص ٢٩ – القـاهرة – وزارة الثقافـة – مطبوعات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي – ١٩٩٤ .

(٩) سوندرس بيرس – تصنيف العلامة – عن (مدخل إلى السيميوطيقا) – ص ١٣٨ .

(١٠) د. نهاد صليحة – أمسيات مسرحية – ص ١٧١ – القاهرة – الهيئة المصرية العامة للكتـاب – ١٩٩١ .

(١١) بيرس – المرجع السابق – ص ١٤١ .

(١٢) المرجع نفسه .

(١٣) المرجع نفسه – ص ١٤٢ .

(١٤) د. أمينة رشيد – السيميوطيقا في الوعي المعرفي المعاصر – عن (مدخل إلى الســيميوطيقا) – ص ٦٢ .

(١٥) د. يمنى العيد – في معرفة النص – ص ٣٢ – بيروت – منشــورات دار الأوفـاق الجديـدة – جـ٣.

(١٦) جان بياجيه عن – د. زكريا ابراهيم – مشكلة البنية – ص ٣٠ .

(١٧) د. زكريا ابراهيم – مشكلة البنية – ص ٣٠ – القاهرة – مكتبة مصر – ١٩٩٠ .

(١٨) المرجع نفسه – ص ٢٣ .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(١٩) المرجع نفسه – ص ٣١ .

(٢٠) برونل – النقد الأدبي – ت. د. هدى وصفي – ص ١١٥ – القاهرة – دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع – ط. أولى – ١٩٩٠ .

(٢١) رانس هوكز – البنيوية وعلم الإشارة – ت. مجيد الماشطة – ص ١١٥ .

(٢٢) آن أوبر سفلد – قراءة المسرح – ص ٧٦ .

(٢٣) انظر د. هدى وصفي – حداثة الميلودراما – مجلة فصول – ص ١٢٧ – القاهرة – الهيئة المصرية العامة للكتاب – المجلد الرابع – جـ ٢ – سبتمبر ١٩٨٤ .

(٢٤) رولان بارث – مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص – ت. منذر عياش – ص ٦٥ .

(٢٥) أوبر سفلد – مرجع سابق – ص ٨٥ .

(٢٦) زياد جلال – مدخل إلى السيمياء في المسرح – ص ٦١ – منشورات وزارة الثقافة – المملكة الأردنية – ١٩٩٢ .

(٢٧) أوبر سفلد – مرجع سابق – ص ٨٣ .

(٢٨) المرجع السابق – ص ٨٨ .

(٢٩) زياد جلال – مرجع سابق ، ص ٦٣ .

(٣٠) المرجع نفسه .

(٣١) مرجع سابق ، ص ٨٧ .

(٣٢) د. جمال حمدان ، الاستعمار والتحرر في العالم العربي ، ص ٩١ – القاهرة ، الدار المصرية للتأليف والترجمة – المكتبة الثقافية رقم ١٢٣ – ديسمبر ، ١٩٦٤ .

(٣٣) نفس المرجع ، ص ٣٥ : ٣٦ .

(٣٤) انظر المرجع السابق ، ص ٦٨ : ٧١ .

(٣٥) د. نهاد صليحة – الحرية والمسرح – ص ٤٠ – القاهرة – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٩٣ .

(٣٦) رجاء النقاش – في أضواء المسرح – ص ١١٤ – القاهرة – دار المعارف – ١٩٦٥ .

(٣٧) سامي خشبة – قضايا معاصرة في المسرح – ص ٦٢ – بغداد – دار الحرية للطباعة ، سلسلة الكتب الحديثة رقم ٢٤٩ – ١٩٧٠ .

(٣٨) روبرت شولز – السيمياء والتأويل – ت. سعيد الغانمي – بيروت – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – ١٩٩٤ .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(٣٩ ، ٤١ ، ٤٤) عبدالرحمن الشرقاوي – وطني عكا – ص ٢٤ – ١٠٤ – ١٧٠.

(٤٠، ٤٢، ٤٣) عبدالرحمن الشرقاوي – مأساة جميلة ص ٧٠ – ص ٢٥٨ .







http://Archivebeta.Sakhrit.com

مصطفى يعقـوب

مقدمة :

على الرغم من كثرة ما كُتِبَ عن أمير الشعراء أحمد شوقي من مؤلّفات ودراسات لم يَحْظ بها شاعرٌ سواه في تاريخ الأدب العربيّ المعاصر، إلاّ أنّ أهمّ هذه المؤلفات جميعها هو كتاب " الشوقيّات المجهولة" للدكتور محمد صبري السربوني الذي صدر سنة ١٩٦١.

وترجع أهميّة هذا الكتاب إلى أنّه قد حَوَى عدداً كبيراً من قصائد شوقي المجهولة، سواء تلك التي لم يشأ شوقي نفسُه أنْ يسجّلها في "الشوقيّات" لسبب ما ، أو تلك التي وافاه الأجل قبل جمعها، فضلاً عن أنّ الدكتور السربوني قد مهّد لكلّ شوقيّة مجهولة بمقدّمة ضافيَة أبَانَ فيها ما خَفِيَ من ظروف نظمها مما أضاء السبيل أمام الباحثين والنقّاد لدراسة شعر شوقي دراسةً متكاملةً من شتّى الجوانب.

ولعلّنا الآن أمام حالة مشابهة تماماً، فقد أصْدر الأستاذ حسن توفيق " الأعمال الشعريّة الكاملة " للشاعر إبراهيم ناجي، الذي جاء تتويجاً لسابق جهْده في جَمْع عددٍ من قصائد ناجي المجهولة.

ولا نجاوز الصواب إنْ قلنا أنّ هذا الجهد الفرديّ الذي قام به الأستاذ حسن توفيق في التحرّي والتنقيب والبحث عن تلك القصائد المجهولة، يفوق جُهْد اللّجنة التي قامت بإصدار " ديوان ناجي " سنة ١٩٦١ والتي تتكوّن من الشاعريْن أحمد رامي وصالح جودت وكذلك الدكتور أحمد هيكل، بالإضافة إلى شقيق الشاعر ؛ محمد ناجي .

لذا فإنّ صدور " الأعمال الشعريّة الكاملة " لناجي ، تعدّ إضافةً

حقيقيةً لا لرصيد ناجي الشعريّ فحسب ، وإنّما هي أيضاً إضافة للشّعر العربي المعاصر . فقد تمكّن الأستاذ حسن توفيق من كشف النّقاب عمّا يقرب من مائة قصيدة لناجي بعضها مجهولٌ تماماً ، وبعضها الآخر من القصائد التي تصرّف فيها ناجي بإسقاط بعض أبياتها فأثبتها الأستاذ كاملةً نقلاً عن نصوصها الأصليّة حيث نُشرتْ لأوّل مرّة في الدوريّات الصادرة في حينها .

ولأنّ مثل هذا العمل الكبير ، سوف يَستأثر باهتمامٍ كبيرٍ سواء من القرّاء والأدباء والنقاد ، فإنّه – على هذا الأساس – ومن سابقِ مساهمة كاتب هذه السطور في الكشف عن عدد من القصائد المجهولة لناجي فقد بَدتْ لنا ملاحظاتٌ حول " الأعمال الشعريّة الكاملة " آملين أنْ تضيف شيئاً جديداً ، أو تسهم في اكتمال حظّ الشاعر من الدراسة والبحث .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ملاحظات حول " الأعمال الكاملة " :

كنّا نودّ أنْ يطّلع الأستاذ حسن توفيق على ما سبق أنْ كتبناه من مقالات نُشرتْ في عدد من المجلاّت العربية بشأن قصائد ناجي المجهولة . فلو قُدِّر له الاطّلاع عليها لتجنّب بعض ما بذله من جُهْدٍ ومشقّة في رِحْلة البحث عن القصائد المجهولة .

فمن القصائد التي أدْخلها الأستاذ حسن توفيق ضِمْن إطار القصائد المجهولة في " الأعمال الشعرية الكاملة " ، قصائد أصبحت معلومةً بالنسبة لجمهرةٍ كبيرةٍ من القرّاء قد سبق لنا الكشف عنها . وهي – على التوالي – حسْب تاريخ الكشف عنها :

١ – قصيدة " مرّة " والتي مطلعها :

هذه لَرَهـا فلا تَدْعَاني ... آهِ يا صَاحِبيّ ممّا عَراني

وقد أرسلناها إلى الشاعر صالح جودت باعتباره من أخص أصدقاء ناجي ، وباعتباره – أيضاً – من محققي ديوانه ، فنشرها في مجلّة " الكواكب " سنة ١٩٦٧ معلقاً عليها بقوله : " وَهِيَ – أيْ القصيدة – ثريّة بالموسيقى ، وفيها رُوح ناجي العاطفيّة المتلهّفة ، فليْتَ صديقنا الأستاذ عبدالحميد الحديدي رئيس الإذاعة يُهيّيء لنا أنْ نسْمعها ملحّنةً مغنّاة "(١).

٢ – قصيدة " بَعْدَ الشباب " والتي مطلعها :

ذَهَبَ الشّبابُ فَجِئْتِ بَعْدَ ذَهَابِهِ تذْكِينَ ما أطْفَأْتِهِ بيديكِ

وكسابقتها قام الشّاعر بنشرها في مجلة " الهلال " سنة ١٩٧٥(٢).

٣ – قصيدة " الرّبيع " والتي وَرَدَتْ في " الأعمال الشعريّة الكاملة " بعنوان " الربيع عام ١٩٤٧ " والتي مطلعها :

يا مَوْكِبَ الأحْلامِ والآمالِ أرجعْتَ أَمْ رجعَ الصّبا لخيالي

هذه القصيدة ، قد سبق لنا الكشف عنها وعن قصائد أخرى سنة ١٩٨٦(٣).

٤ – يقول الأستاذ حسن توفيق عن " مرثيّة إبراهيم الدسوقي أباظة " أنها " لم تُنْشرْ في أيّ ديوانٍ للشّاعر أوْ في أيّ مجلّة أوْ جريدة ، وقد حصلْتُ على نصّ القصيدة من كتاب الشّاعر محمد مصطفى الماحي عن ناجي ، وهو كتابٌ مخطوط "(٤).

والحقيقة أنّه قد سَبق لنا الكشْف عن هذه القصيدة في مقالنا المنشور بمجلة " القافلة " سنة ١٩٩٠ والذي كان بعنوان " إبراهيم ناجي في أخريات حياته .. وقصيدةٌ مجهولة "(٥).

وكان مصدرنا الذي نقلنا منه هذه القصيدة ؛ كتاباً تذكارياً بعنوان : " ذكرى دسوقي أباظة " وقد تولّى طبعه ونشره الشاعر أحمد عبدالمجيد الغزالي سنة ١٩٥٣ .

وبمقارنة النصين – النصّ الأصليّ في الكتاب التذكاريّ ونصّ " الأعمال الشعرية الكاملة " – وجدنا أنّ عنوان القصيدة في نصّها الأصليّ هو ؛ " حيٌّ يرثي حيّاً " ، وليس كما ورد في " الأعمال الشعرية الكاملة "، كما أنّ كلمة " ثباتي " .. التي وردت في قافية مطلع القصيدة في نصّ الأعمال الكاملة خطأً وصحّتها " شَباتي " كما وردت في النصّ الأصلي .

بالإضافة إلى ذلك وجدنا بيتاً ناقصاً في نصّ الأعمال الكاملة وهو موجودٌ في النصّ الأصليّ وهو :

أرنُو إلى الأخلاقِ قدْ خلّيتَها لحوالكِ الظلماتِ دُونَ هداةْ

ويلي هذا البيت " أرنُو إلى الأدب الرفيع ...... البيت "

٥ – يقول الأستاذ حسن توفيق عن قصيدة " المجد الحيّ " : " وقد أرهقني البحثُ عن هذه القصيدة الرائعة ، ففي البداية قرأتُ أبياتاً قليلةً منها في ثنايا مقالٍ كتبه وديع فلسطين في مجلّة " الأديب " البيروتية .... إلخ "[٦].

والحقيقة أنّ قصيدة " المجد الحيّ " وقصيدةً أخرى مجهولة بعنوان " نداء " قد سبَق لنا الكشف عنهما في مقالٍ منشور بمجلة " الحرس الوطني " سنة ١٩٨٩ ، بعنوان " إبراهيم ناجي ... وقصائده المجهولة .. في الوطنية ، أوضحنا فيه – بالإضافة إلى النص الكامل لكلٍّ من القصيدتين – الظروف التي أحاطت بدواعي نظمها والمصدرَ الذي نقلْنا عنه النّصين ، وكان ممّا قلناه وقتها " .... وعندما نأتي إلى شِعْر الوطنيّة عند ناجي ، وقلّة قصائده فيها ، لا نجد سبباً لذلك سوى أنْ

نقول : أنّ ناجي لم يكن بالشّاعر الذي يَغفل عن قضايا وطنــه وأمّتـه ، فنظم في الوطنيّة، ولكن ما نظمه لم يعْرف سبيله إلى الديوان . أمّا عــن قلّة قصائد الوطنية في ديوان ناجي فلعلّها راجعة - في رأينا - إلــى أنّ ناجي كان كثيراً ما يُنشدُ تلك القصائد في المنتديات والمحافل الأدبيّـــة ، تاركاً للحظّ وحْدَه أنْ يضمّها كتابٌ أو تنشرها دوريّة من الدوريات التــي كانت تصدر في حينها ..... إلخ "[٧].

تصرف ناجي في شعره :

قد يحدث أنّ شاعراً مَا قد نَشَر في دوريّة من الدوريّات قصيــدةً من القصائد ، وعندما تهيّأ لهذا الشاعر إصْدار ديوانه ، أجْـرَى تعديـلاً على النصّ المنشور في الدورية ، فأبْدل بعض الألفاظ بألفاظ سواها ، أو أسقَط عدداً من الأبيات لسبب رآه ، وربّما أضاف أبياتاً أخرى ، ونَحْــو ذلك من أمور التصرّف والتعديل في النصّ الذي سبق نشره .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وبعيداً عن السؤال الذي قد يَطْرح نفسه تلقائياً وهو ؛ هَلْ مــن حقّ الشاعر أنْ يتصرّف في شعره على نحْو مــن الأنحــاء أمْ لا ؟ فـإنّ السؤال الأهمّ الذي يشكّل فحواه قضيّةً من قضايا النقــد الأدبــي واجبـة البحث والدراسة هو ؛ ما موْقف الناقد حيَال نصّين لقصيدة واحدة بهمــا من الإختلاف قَدْرٌ قد يقلّ أوْ يكثر ؟ وهل يَرْجع الناقد فــي نقــده إلــى النصّ الأصليّ الذي نُشر لأوّل مرّة أمْ يعتمــد علــى النــصّ الموجــود بالديوان ، الذي قد يختلف - في قليل أوْ كثير - عــن النــصّ الأصلـيّ عندما تهيّأت للشّاعر فرصةٌ للرويّة والمراجعة ، فأبْدَل مــا شــاء مــن الألفاظ ، وأسقط ما لَمْ يَرقْ له من أبيات أوْ أضاف أبياتاً .. رآها واجبة الإضافة ؟

وقضيّة اختلاف النصوص من القضايا الأدبيّة التــي لــم تَلْـق

العناية اللائقة بها - رغم أهميتها الواضحة - من قبل النقاد والأدباء على السواء . ولعل العقاد هو أول من لفت الانتباه إلى هذه القضية ؛ ولكن في صورة مبتسرة يظهر فيها التحامل على شوقي . فقد أمسك العقاد بتلابيب شوقي ؛ وقد أخذ عليه تصرفه في معنى قد وجده في مسودة لإحدى قصائده . يقول العقاد : " وقد نشرت لشوقي مسودة قصيدة واحدة ، هي قصيدته التي نظمها على قبر نابليون ؛ فإذا فيها بيت يقول فيه :

وتوارت في الثرى أجزاؤها وسناها ما توارى في السنين

ثم انتهى هذا البيت عند الفراغ من صياغة القصيدة إلى قوله :

وتوارت في الثرى حتى إذا قدم العهد توارت في السنين

وهو يناقض البيت الأول تمام المناقضة ، غير أنه استباح أن ينقض ما أراد حين تهيأت له صياغة أحلى ونغمة أسوغ في الآذان "(٨).

ولقد أطلت هذه القضية برأسها فيما بعد ولكن بشكل موضوعي.. جاء في سنة ١٩٦١ ، عندما أسقط الدكتور صبري السربوني بعض شعر شوقي واسماعيل صبري؛ بدعوى أنه من الشعر الغث والركيك، فعارضت الدكتورة عائشة عبدالرحمن " بنت الشاطىء " هذا النهج قائلة : " والنص الأدبي له قيمة الوثائق التاريخية .. من حيث هو خيط في نسيج عصره . وله قيمة أدبية خاصة من حيث هو مادة لدرس الألفاظ ... والأساليب . وله قيمة نقدية .. أخص ، من حيث دلالته على مستوى الشاعر ؛ صعوداً وانحداراً : إلى أي أفق عال .. رفعته شاعريته ، وإلى أي منحدر هابط نزل أو أسف . وكما يحكم المؤرخون على أعلام السياسيين والقادة بجملة أعمالهم لا بخيرها فحسب ، نحكم على أعلام الأدب بكل آثارهم ، لا بأرقاها فحسب ، وإلا اختلفت المقاييس وجارت الموازين .!

ومن عجب أنْ يحتجّ الأستاذ المحقّق – تَقْصد الدكتور السربوني – للإستغناء عن بواكير شعر إسماعيل صبري وإسقاط الركيك من شعر شوقي ، بأنّ الشاعرين كليْهما رَغبا في هذا الإسقاط . فهل تراه يُبيح لمؤرخٍ أنْ يُسقطَ عثرات الرّجال التاريخيّين وأخطاءهم ؛ مع اليقين من حرْصهم على طيّها وإخفائها ؟ ورغبةُ شاعرٍ أوْ غيره ممّن نؤرخ لهم في طيّ مواضع ضعفهم وهبوطهم ؟ لا يجوز بحالٍ ما ، أنْ تُهدرَ أمانةُ التاريخ وتجور على حُرْمة المنهج .!

فأمانة التاريخ في أنْ يُعْرف ما أسقطه الشّاعر من ديوانه ، لأنّ لهذا الإسقاط بلا ريب مبرّراً فنيّاً أوْ نفسيّاً أوْ سياسيّاً ذا أهميّة وخطر . فوراء رغبة شوقي في إغفال بعض مديحه مثلاً ، اعتبارٌ اجتماعيٌ أوْ سياسيٌ .. قد يُضيء موقف الشاعر منه ، ويأخُذ مكانه بيْن مواد التاريخ التي لا يَنْبغي أن تَنظُر في بعضها .. وتَعرضُ عن بعض "[٩].

نخلص من هذا لنقول أنّ الأستاذ حسن توفيق – وحَسَناً فَعل – ؛ قد أتاح بإيراده النّصوص الأصليّة لقصائد ناجي .. فرصةً أوْسعَ للباحثين والنقّاد ، لدراسة شعر ناجي .. دراسةً متكاملةً .. من خلال دراسة وتحليل النّصوص الأصليّة ، ومقارنتها بنفس نصوص الديوان التي تمّ التصرّف والتعديل فيها من قِبَل الشاعر نفسه ، ومحاولة التعرّف على الأسباب والدوافع التي حدَت بالشاعر أنْ يُجري مثل هذا التصرّف ، وكذلك بيان مَبْلغ الإجادة والتوفيق في تصرفه .!

واستكمالاً لجهْد الأستاذ حسن توفيق ، وخدْمةً للبحث الأدبي ، فإنّنا سوف نعْرضُ ألوان التصرّف والتعديل – الذي أجراه ناجي – لعدد من القصائد التي أُتيحَ لنا العثور على مصادرها من الدوريات المختلفة ، حيث نُشرت لأول مرة ، والتي لم يَرد لها ذكرٌ ضمن القصائد المجهولة في " الأعمال الكاملة ".

وإذا كنا سوف نترك مثل هذا التصرف بين أيدي النقاد للبحث والدراسة والتحليل ، غير أنّ أهم ما في هذه النصوص الأصليّة - في رأينا -هي تلك الأبيات المفقودة في نُصوص " الأعمال الكاملة " .. والتي أسقطها ناجي من حسابه ، لأنّها - أولاً وأخيراً - نتاجٌ شعريٌ مجهولٌ ، سوف يتعرف عليه القراء والنقاد للمرة الأولى .

١ - بمقارنة نصّ قصيدة " عذاب " في " الأعمال الكاملة "[١٠] بالنصّ الأصلي المنشور في مجلّة " مجلتي " في العدد (٤٦) الصادر في ١٩٣٦/١٢/١٥ ، وجدنا بعض الألفاظ التي أبْدلها الشاعر بألفاظ أخرى. وعلى سبيل المثال ما جاء في هذا البيت :

مَنْ بدّل الثّغْرَ الضحوكَ عبوسَهُ ومَضَى إلى وَجْه السّماءِ فغيّرا

فقد صار هذا البيت في نصّ " الأعمال الكاملة " :

مَنْ بدّل الثّغْرَ الجميلَ عبوسه ومَضى إلى وَجْه السّماءِ مكدّرا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كما وجدنا أيضاً أن هناك بيتاً ناقصاً في نص " الأعمال الكاملة"، قد أسقطه ناجي من النصّ الأصليّ .

٢ - جاءت في " الأعمال الكاملة " قصيدة " بعْدَ الفراق " وهي مكونةٌ مِنْ مَقْطَعيْن مختلفيْن .. في الوزن والقافية[١١].

والحقيقة أن المقطع الثاني والذي مطلعه :

مزّقْتُهُ فَصارَ واللّهِ لا يَقْـ ـدرُ حتّى أنْ يَسْأَلَ اللّهَ رفْقا

إنّما هو قصيدةٌ كاملةٌ بعنوان " بَعْدَ الهوى "، قد عثرنا عليها منشورةً في " مجلتي " في العدد ٨ والصادر في ١٩٣٥/٩/١٥. وبمقارنة النصين وجدنا أنّ النص الأصلي في " مجلتي " يزيد عن نصّ الأعمال الكاملة " ، وهو :

راعداتٍ مِثْل الشـيّاطينِ جُنّـتْ داوياتٍ مِثْل الأعاصـير حمْقَـى

٣ - يقول الأستاذ حسن توفيق عن قصيدة .. " أنوار المدينة " أنّها نُشِرتْ لأول مرة عام ١٩٣٥ في مجلة " مجلتي " الذي يزيد نصها بيتين عن النص المنشور .. في " ليالي القاهرة "..... إلخ[١٢].

والذي لا يعلمه الأستاذ .. أنّ ناجي قد أعاد نَشر هذه القصيدة مرة أخرى .. في مجلة " الموظف " ، - وهي مجلةٌ كانت تصدر عن رابطة موظفي الحكومة المصرية - في عددها الأول من السنة الثالثة .. الصادر في يناير سنة ١٩٣٨، مضيفاً ثلاثة أبياتٍ أخرى ، جاءت جميعها في نهاية القصيدة ؛ والأبيات هي :

أنَا يا أليف صَداكَ فـي الأغْصـانِ أنَا في جوانحـكَ الفـؤادُ الثّـاني
حَسْبي أرَاكَ على المـدَى وترانـي فَدعِ الهـوَى يَعْـزِفْ بـهِ وتـرانِ
فإذا دعوتُـكَ في الرّبيـعِ فَلَبّنـي وحْدي فما لكَ في غرامـي ثـانِ

٤ - كانت قصيدة " زازا " هي أولى قصائد ديوان " الطائر الجريح " . وتجمع هذه القصيدة الشيء الكثير من التصرف والتعديل ، ما بَين إبدال الألفاظ ، وإسقاط أبيات ، وإضافة أخرى ، فضلاً عن تغيير مواضع أبياتها .

ولقد عثرنا على هذه القصيدة منشورةً في مجلّة " الهلال " ؛ في عددها الصادر في فبراير سنة ١٩٥٢ ، ولكنْ بعنوان آخر هو ؛ " الصحراء " . ومن الملاحظ في نصّ " الهلال " أنه قد تعرض لإعادة ترتيب لأبياته .. ما بَيْن تقديمٍ وتأخير ، فضلاً عن أنّ ناجي قد أسقط بيتيْن مِن نص " الهلال " فلم يردا في " الطائر الجريح ". وهذان البيتان هما :

إيه لَيْلَى وهَـلْ فـؤادكِ لَيْـلى بالّذي في جَوانِحـي لَكِ عـالِـمْ
ويلي البيتَ " وعجيبٌ قد كُنْتِ لي .... البيت ".

أما البيت الثاني :

إِيه لَيْلَى هاتِــي بكـأْسِ عَقِيــقٍ أَوْ بغيرِ العقيقِ ما أَنَا ســالِــمْ

ويلي البيت " وفؤادي يحومُ بالنّار ..... البيت ".

٥ – أسقط ناجي بيتاً من قصيدة " خمر الرِّضا " المنشورة فــي مجلّة " الرسالة " في العدد ١٠٩ الصادر في ١٩٣٥/٨/٥ .

وشقائِي وســادُ رَأْسي إِذَا نِمْـــ ـــتُ ، ومَرْسَــايَ حيثُما أتقــلّبْ

٦ – " السّراب في الصحراء " هـــي إحـدى قصـائد " مَلْحمـة السّراب " في ديوان " ليالي القاهرة " ولقد أُتيحَ لنا أنْ نعثر على الأصول الأولى ، أو بالأحرى نواة هذه القصيدة ، ففي مجلّة " الفصول " في العدد الخامس الصادر في أكتوبر سنة ١٩٤٤ ، وجدنا قصيدةً لناجي بعنوان " وبنفسي دبّ المساء " التي لم تكن معظم أبياتهــا ســوى نفـس أبيـات "السّراب في الصحراء " . غير أنّ ناجي قد أسقط أربعة أبياتٍ من الأصل المنشور في " الفصول " جاءت على النحو التالي :

تَعِسَــتْ حِقْبَــةٌ تغيّــر وَجْــه الكــوْن فيها وحالَــتْ الأشْــياءُ

ويسْبق هذا البيت " يَطْلع الفجْرُ مرهقاً ...... البيت ".

وأَرَى الصبْح في المشَارِقِ يَحْبُو مَــا بِـــهِ نُضْـــرَةٌ ولَا لألَاءُ

ويسْبق " وبنفسي دبّ المساءُ ..... البيت ".

ولَكَ الكــرْمُ ذُو العناقــيد رقّــتْ وتهــادتْ فروعُهــا الملْســاءُ

ويسْبق " ولَكَ الجيدُ أتلعاً .... البيت ".

طُوِيَتْ رِحْلَــتي وودّعــتُ أحْــلاَ مِي فنفسِي من الأمَــانِ خَــلاءُ

ويسْبق " مرحباً بالهوىَ الكبير ..... البيت ".

٧ – أصاب الأستاذ حسن توفيق عندمــا أثْبــتَ خطــأ اللجنــة

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

المحقّقة لديوان ناجي بذكرها .. أنّ قصيدة " قَلْب راقصة " يَرْجِع تاريخها إلى سنة ١٩٣٥ ؛ مع أنّها منشورةٌ في ديوان " وراء الغمام " الصادر في سنة ١٩٣٤[١٣]، إلاّ أنّه لم يتوصّل إلى التاريخ الصحيح لهذه القصيدة .!

غير أننا ومن خلال بحثنا في بعض الأصول الأولى لقصائد ناجي، عثرنا على تلك القصيدة منشورةً في مجلّة " المقتطف " الشهيرة في عددها الصادر في أوّل أكتوبر سنة ١٩٣٢ . إذنْ فالتاريخ الصحيح لهذه القصيدة هو سنة ١٩٣٢؛ لا كما ذكرت اللجنة ، ومن الطبيعي أنْ تكون ضِمن قصائد ديوان " وراء الغمام ".

والقارىء لهذه القصيدة في نصّها الأصلي المنشور في "المقتطف " .. سوف يجد قدراً غير قليل من التصرّف والتعديل الذي أجْراه الشاعر على بعض أبياتها .

ففي نصّ " المقتطف " يقول الشاعر :

لِمَ لا أصيحُ كمثْلِ صَيْحتِهم لِمَ لا أجرّبُ ما يحبّونا
لِمَ لا أثورُ كمثْلِ ثورتِهم لِمَ لا أضجّ كما يضجّونا

غير أنّ هذيْن البيتيْن قد صارا في الديوان :

لِمَ لا أثورُ اليوْمَ ثوْرتهم لِمَ لا أجرّبُ ما يحبّونا
لِمَ لا أصيحُ اليوْم صيْحتهم لِمَ لا أضجّ كما يضجّونا

وإذا أغْضيْنا الطّرف على كثير من الألفاظ التي أبْدلها الشاعر بأخرى ، فإننا لا نستطيع أنْ نتغاضى عمّا أسْقطه من النص الأصلي ، إذْ إنّ ناجي قد أسْقط بيتيْن هما :

فإذا تَثَنّتْ فهْي زنْبَقَةٌ رجْراجَةُ العطْفيْن والكَفَلِ
وإذا تأنّتْ فهْي زَنْبقةٌ ضحّاكةٌ للعارِضِ الهطِلِ

حيث جاء البيتان بَعْد " مَنْ هاته الحسْناء يا عيْني .... البيت " ولعلّ ناجي كان محقاً في هذا الإسقاط فقد رأى وهو الشاعر اللّبق في اختيار الألفاظ ، أنّه من غيْر المستحبّ إيراد كلمات مثل " العطفين " و"الكفل " أمّا " العارض الهطل " فقد أوْجَبتْها القافية .

ومن الملاحظ أن ناجي قد أضاف اثنتيْن من مثاني القصيدة .. عندما هيأ الديوان للنشر .

وأوّل هذه المثاني ؛ " مَنْ ذا يصدّق وَعْدَ فاتنة ". وثانيها ؛ " لا تكتمي في الصدْرِ أسراراً ".

٨ – في قصيدة " رسائل محترقة " أسْقط ناجي بيتاً من النصّ الأصليّ المنشور في " مجلّتي " في العدد (٣٦) والصادر في ١٩٣٦/٦/١٥ ، والبيت هو :

زرْقَاءُ صيّرها البِلَى كسحابة بغمامِهَا

٩ – في قصيدة " أنت " تصرّف ناجي في كثير من الألفاظ ، كما أنّه أسقط بيتاً من النصّ الأصلي المنشور في مجلّة " المقتطف " في عددها الصادر في أغسطس سنة ١٩٣٩ ، والبيت هو :

أيّ رُوح أحسّه ؟ أيّ سرٍّ في جناحيْك كلّما ظلّلاني

ومن الملاحظ أنّ عنوان القصيدة في نصّ " المقتطف " هو " أنْ تؤْمني " ؛ قد أبْدله ناجي فصار في الديوان " أنت ".

بقية من القصائد المجهولة :

على الرّغم من الجهْد الكبير والمحمود الذي بذله الأستاذ حسن توفيق في جَمْع هذا العدد الكبير من قصائد ناجي المجهولة ، وهو جُهْدٌ

سوف يُقابلُ - دون شكٍّ - بالثناء والعرفان.. لا من قِبَل الأدباء والنقّاد فحسْب ، ولكن من قِبَل محبّي الشعر الجميل الرقيق أيضاً .

على الرغم من هذا فإنّنا نعتقد أنّ " الرواية لم تتمّ فصولاً " على حدّ تعبير شوقي في بيته المشهور .

صحيحٌ أنّ الأستاذ حسن توفيق قد اعترف ضمنيّاً بوجود قصائد مجهولة أخرى لم يَستطع الوصول إليها[١٤]، غير أنه حرص على القول فيما يشْبهُ التوليد.. أنّ هذه الطبعة هي " الطبعة التي نستطيع أنْ نسمّيها بكلّ تأكيد .. الأعمال الشعريّة الكاملة لإبراهيم ناجي "[١٥]. ومع تقديرنا البالغ لما صَنَعهُ ؛ فإنّنا لا نوافقه الرأي بأنّ هذا هو كلّ - أو جُلّ ما صَدَر عن ناجي من نتاج شعريٍّ ، بل لعلّنا لا نجاوز الصواب إنْ قلنا إنّ " الأعمال الشعرية الكاملة " ليست سوى ديوانٍ صغير بالقياس إلى شاعرٍ يحسن ارتجال الشعر كناجي ؛ بشهادة غير واحد من معاصريه.. كالشاعر العوضي الوكيل[١٦]، والأديب وديع فلسطين[١٧]، والكاتب المسرحي نعمان عاشور[١٨].

بل لعلّنا لا نجاوز الصواب أيضاً إنْ قلنا إنّ ما لَمْ يتوصّل إلى كشْفه - من القصائد المجهولة - عدد كبير لا يقلّ عمّا توصّل إلى كشفه.

ولعلّ أهمّ الدلالات التي تدعونا إلى مثل هذا القول دلالتان :

الدّلالة الأولى : أنّ ناجي قد عاصر - في الأربعينيات - أحداثاً جساماً مرّت بمصر ، قد سجّل بعضها شعراً في ديوانه " ليالي القاهرة " مثْل قصيدتيه " بطل الأبطال " ، و" مصر " ... وظلّ بعضها الآخر دون أنْ نسمع لناجي صوتاً يعبّر عنها .

وعلى سبيل المثال ، فقد كان لمصرع الدكتور أحمد ماهر

(١٩٤٥) ومحمود فهمي النقراشي (١٩٤٨) ؛ - وقد كانا من كبار السّاسة - رنّة أسف كبيرة في مصر والبلاد العربية ، وقد رثاهما جمعٌ كبيرٌ من الشعراء، ولا نعتقد أنّ ناجي - الذي استوى وقتها كواحد من صفوة الشعراء - قد تخلّف عن أداء هذا الواجب .

كما أنّ المتتبّع لحياة ناجي والباحث في شعره سوف يُلفتُ نظره دون شكٍّ افتقاد شعر ناجي لرثاء والده أو والدته ... اللّذين كانا لهما تأثيرٌ كبيرٌ على ناجي ، على النحو الذي عبّر عنه صالح جودت لدى حديثه عن سيرة حياته[١٩].

وإذا أغضينا الطّرْف عن مثْل هذا الرثاء الذي قد يَحْرص عليه البعض أحياناً ، وقد لا يحرص عليه آخرون ، فإنّ هناك بعض الشخصيّات التي أثّرت في حياة ناجي بشكلٍ أو بآخر، أو كانت لناجي بهم صلة وثيقةٌ في بعض مراحل حياته ، بحيث لا مجال لأيّ شكٍّ في أنّ ناجي قد أدّى واجب الوفاء نحوهم .

وعلى سبيل المثال ؛ هل كان في مقدور ناجي أنْ يتخلّف عن رثاء صديق عمره الشّاعر علي محمود طه (١٩٤٩) ، مهْمَا كان من أمر الخلاف بينهما .. الذي تسبّب فيه طه حسين بتفضيله شعر الثاني على الأول[٢٠]؟. وهل كان في مقدوره أيضاً أن يصمت حيال وفاة أستاذه في كليّة الطب الدكتور علي إبراهيم (١٩٤٧) ، والذي خصّه ناجي بقصيدة مدح طويلة ، جاءت ضمن ديوان " ليالي القاهرة "؟ أمّا الدلالة الثانية فإنّنا نسوق ما جاء على لسان الناقد الشهير المرحوم أنور المعداوي ، فقد كتب يقول في مجلّة " الرسالة " في العدد (٨٥٢) الصادر في ١٩٤٩/١٠/٣١ في باب " تعقيبات " : "قُلْتُ عن الدكتور الشاعر إبراهيم ناجي .... هذا شاعرٌ رقيقٌ مجدٌّ ، ولكنّه شاعرٌ في حدود القصيدة .. التي لا تتعدّى في طولها عشْرة أبياتٍ من الشّعر ، لأنّه ضيّق الأفق محدود الطّاقة ، لا يُعينُه جناحاه على التحليق في الأجواء

العالية... – إلى أنْ يقول – وحَدَثَ مرة أن كنّا في ندوة الرسالة ، فجاء ذكر الدكتور ناجي على لسان أديب شاب ما لبث أنْ وجّه إليّ الحديث مذكّراً بتلك الكلمات التي كتبتُها عنه ؛ خاتماً هذا الحديث بقوله : إنّ ناجي سيقدّم في القريب دليلاً فنياً يردّ به على نقدي. أمّا هذا الدليل الفنيّ فهو ملحمة تحت الطّبع بلغت فيها الطاقة الشعريّة ثلاثمائة بيْت من الشّعر . وكان ردّي على الأديب الشاب إنّني على استعداد لتقديم هذه الملحمة إلى القرّاء تقديماً يُبرزُ ما فيها ، على شرط أنْ يعينني الطبيب الشاعر على تحقيق هذه الأمنية .

وحَدَثَ مرة أنْ دقّ جرس التليفون في مكتبي بوزارة المعارف ، وكان المتحدثُ ذلك الشاعر الشابّ الذي طالما أبْدَى رغبته في أن يَجْمع بيني وبيْن صديقه ناجي ؛ وبعد دقائق من بدْء الحديث .. أفهمني أنّ الدكتور ناجي إلى جانبه ، وأنّه يريد أنْ يتحدّث إليّ ... وتكلّم الدكتور وتكلّمتُ ، وكانت كلمات فيها كثيرٌ من الترحيب بلقائه.. انتهت بالتواعد على اللّقاء في حفلة التأبين التي أقيمت لفقيد السينما أحمد سالم.. بدار نقابة الصحفيين . ولقد اختار ناجي هذا المكان بالذّات لأستمع إلى قصيدته التي ألقاها في الحفْلة ، عسَى أنْ أغيّر رأيي في جناح الفراشة .

وجاء دور ناجي في الإلقاء ، فمددتُ عيني وأرهفتُ أذني ، وحشدْتُ الذّوقَ كلّه ، والشعور كلّه لتلك الأبيات .. التي بدأها بمطلع لا يبشّر بالخير . ومضى الطبيب الشاعر في إنشاده حتّى فَرَغَ من إلقاء قصيدته ، وقلتُ لنفسي : ترَى هَلْ منَ الذّوق أنْ أصارحه أمْ حَسْبه أنْ أصافحه ؟ وبعْد حساب طويل بيني وبين نفسي صافحته وانصرفت .

ومع ذلك فأنا في انتظار الملحمة الكبرى وأرجو اللّه أنْ يهب الطبيب الشاعر من التوفيق ما يعينني على إنصافه ".

هذا ما ذكره المرحوم أنور المعداوي ، والذي يستحقّ منّا وقفةً لسببيْن :

الأوّل : يُفهم من تعقيب المعداوي ... أنّه علِمَ أنّ هناك ملحمةً شعريةً كبرى تحت الطبع ، تبلغ طاقتها الشعريّة ثلاثمائة بيْت من الشعر. ومعْنى أنّها تحت الطبع أنّ ناجي قد فرغ من نظمها وأُعدّت للطبع .

وبخصوص هذه الملحمة فإنّنا نجد أنفسنا بيْن خياريْن لا ثالث لهما ؛ إمّا أنْ تكون هذه الملحمة هي شيءٌ جديدٌ .. لم يَسبق نشره ، وإمّا أن تكون ممّا سبق نشره وتولّى ناجي إعداده في صورة ملحمة .. أوْ ما يشبه ذلك .

ومع استبعاد الخيار الأوّل لأن أحداً من معاصريه - ولاسيما صالح جودت - ممن كتبوا عنه لم يُشر من قريبٍ أو بعيدٍ عن وجود مثل هذه الملحمة .

ويبقى بعد ذلك الخيار الثاني ؛ عندما نستعرض ديوان " ليالي القاهرة " والصادر في سنة ١٩٥٠ ، أو ديوان " الطائر الجريح ".. الذي صدر بعد وفاته ، لا نجد أثراً لتلك الملحمة ، فـ " ملحمة السّراب " أو "ليالي القاهرة " بقصائدها السبعة .. قد نُشرت جميعها في " الرسالة " فليست بالشيء الجديد أو المجهول لأنور المعداوي . كما أنّ أطول قصائد ديوان " الطائر الجريح " وهي " رباعيّات " لا تصل طاقتها الشعرية إلى نصف هذه الملحمة .

ولعل الأمر الأقرب إلى التصوّر ، أنّ ناجي كان يُعدُّ " الأطلال " لتكون هي هذه الملحمة .. بإضافة عددٍ من الرباعيات الجديدة لها ، ولاسيّما أنّ موضوع هذه القصيدة الشهيرة يتّسع لكثير من المعاني .

الثاني : أنّه يُفهم - أيضاً - من ذات التعقيب أنّ المعداوي لم تَرُق له قصيدة ناجي في رثاء أحمد سالم . فأين تُرى هذه القصيدة وفي أي زاويةٍ من زوايا النسيان .. ترقد الآن ؟

وإذا كان ما سبق هو مجرّد أكثر من دلالةٍ على وجود عددٍ من

القصائد المجهولة لم يتم التوصل إليها بعد ، فإنّ كاتب هذه السطور قد ساهم مساهمةً متواضعةً في كشف النقاب عن عدد من القصائد المجهولة والتي لم يطّلع عليها – لسوء الحظ – الأستاذ حسن توفيق برغم نشرها في بعض الدوريات المصرية والعربية ، الأمر الذي لم يقدر لها أن تسجل في " الأعمال الشعرية الكاملة ". وفيما يلي نص تلك القصائد المجهولة والتي خَلَت منها " الأعمال الكاملة " :

١ – منذ أكثر من ربع قرن التقيتُ والشاعر صالح جودت بدار الأدباء بالقاهرة ؛ حيث كانت تعقد ندواتٌ أدبيةٌ أسبوعية .. يحضرها لفيفٌ كبيرٌ من الأدباء ، وحدّثتُه عن وجود قصيدة مجهولة لناجي يقرّظُ فيها ديوان شاعرلم يُكتب له حظٌ من الشهرة ؛ وهو الشاعر إسماعيل صبري ، وهو – بالطبع – غير إسماعيل صبري باشا شيخ الشعراء ، فأبْدَى شكّه في البداية .. في وجود مثل هذه القصيدة ، فأطلعتُه على الديوان الذي يضم تقريظ ناجي ، فمالبثَ أنْ نشر القصيدة بمجلة " المصور " . والقصيدة هي :

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أَمِنْ خَمْرٍ تُرَى أم نَظْمِ شِعْرِ ... سرتْ فينا السّلافةُ ليْتَ شعري
فقُمْ غرّدْ به بيْن الرّوابي ... وحيِّ سَمِيَّ إسماعيل صبري
وقُلْ لازِلْتَ تبْتدع القوافي ... كنَغَماتِ النّسائم حين تَسْري
إذا ما كان للشّعراء فخْرٌ ... فإنّك في غَدٍ فخرٌ .. لمصرِ
سَمَا الفنّانُ بالفنّ المُعلّى ... وحلّق في العُلاَ ، تحليقَ نسْرِ
إذا حَملتْهُ أجْنحةُ الأماني ... وَطارَ إلى السّها ببنات فِكْرِ
فلا عجبٌ فإنّ الشّعرَ وَحْيٌ ... وسرٌ للطبيعةِ أيّ سرِّ
أغرّيدُ البلابِلِ قُمْ وغرّدْ ... وناجِ الرّوْضَ مِنْ وردٍ وزهْرِ
وقمْ رأْدَ الضّحى واهتِفْ سلامٌ ... عليكَ سميّ إسماعيل صبري

وقد علّق الشاعر صالح جودت على هذه القصيدة بقوله : " إنّني لم أستمع إلى هذه القصيدة من ناجي على كثْرة ما أسمعني من شعره ، ولهذا لا أستطيع أنْ أُثْبتَها له لو قُدِر لي أنْ أعيد مراجعة شعر ناجي

ونشره ، مع إنني أرجّح أنّها له بدليل إنّها صدرت في ديوان إسماعيل صبري المطبوع سنة (١٩٣٥) .

ولكنّ ناجي لم يُثبتها في ديوانه " ليالي القاهرة " الذي صدَر بعد ذلك التاريخ ؛ ولم يحتفظ بها بيْن أضابيره.. لتظهر في ديوانه " الطائر الجريح " . و" ديوان ناجي " اللّذين صدرا بَعْدَ وفاته . ولعلّه فَعَل هذا لإدراكه بأنّها ليْست من الشّعر الصّافي ، بل هي من النظم الذي تقْضي به المجاملات في كثيرٍ من الأحيان ؛ وقد وقعْنا جميعاً في هذا "[٢١].

٢ - من القصائد الشجيّة .. التي بلغت حدّاً كبيراً من الرقّة والعذوبة ؛ قصيدةٌ نظمها ناجي على ضَرْبٍ نادرٍ من ضروب بحر المتقارب ، وهو ما يسمّيه العروضيون ؛ " الضربُ الأبتر "، الذي يقول عنه الدكتور صابر عبدالدايم : " وهذا القالب من الوزْن نادرٌ ، وليست له شواهد شعرية في الشعر القديم .. إلّا القليل النادر "[٢٢].

ولقد عثرنا على هذه القصيدة ، وهي بعنوان " إليْها " في مُلحق فصل الربيع من مجلّة " مجلتي " ، الصادر في (١٥) مايو سنة (١٩٣٦).

إليها

وعيْنيْكِ ما صدَقَ القلبُ إذْ جـا	ءَ يزْعُـمُ لـي أنّــه ملَــكْ
إذا اكْتنفتْهُ ليالي الشّقاء	تلفّت في ليْلها علّكْ
وإنْ ظلمتْهُ قُساةُ الحظوظ	تلفّت مُرْتقِباً .. عدْلَكْ
وإمّا طلعْتِ سَرتْ رعْدةٌ	من الحبّ ، لَمْ تَعْرُه قبْلكْ
يرَى الأرْضَ عامرةً بالحيا	ة ، والأرْضُ مُوحشةُ المسلَكْ
ويخْدعُني بالرِّضا والأمان	ونحنُ عَلى طرَف .. المهلَكْ
أغرّكِ من حبّنا أنّنا	جثوْنا وكدْنا (.....) لكْ
وإنّكِ كالشّمْسِ لكنّها	على الدّهْرِ ما لمحتْ مثْلَكْ

إذا طَلَعَتْ في عَنانِ السّماءِ	تحسّد أنوارَها ظِلّك[٢٣]

٣ – في مجلّة " الهلال " وتحديداً في العدد الثاني من المجلد (٥٥) ، الصادر في فبراير (١٩٤٧) ، عثرنا على قصيدة " حديث جُمْجمة " يصوّر فيها ناجي فتاةً حسناء مُمسكةً بكتابٍ .. وأمامها جمجمة بشريّة ، فيما يشبه المناجاة .

حديث جمجمة

مَاذا تصبّاك منْ تَحديقِ جُمْجمةٍ	ظلّت محاجرُها تَرْنو لعينيكِ
الميْتُ للحيِّ يَصْبُو في تطلّعهِ	والحيّ للميْتِ يَحْنُو بَيْن كفيكِ
مَسستِهَا فمشتْ رُوح الحياةِ بها	وصاحَ صوتٌ ، وراءَ الموتِ : لبيكِ
أحيَيتِهَا؟[٢٤] لَمْ يظلّ الموتُ حارسها	يا للرّدَى والمنايا بَيْن رأْيَيكِ
دَعِي الكتابَ فما شأْنُ الكتابِ بها	تبيتُ تَخلقه أهْدابُ جَفْنَيكِ
وما يغرّدُه حُسْنٌ وينشدُه	مِنْ جَنبِ لِخُلْد ، لا منْ جَنبِ الأيك[٢٥]

٤ – كما عثرنا أيضاً في مجلّة " الهلال " في عددها الأوّل من المجلّد (٦١) ، الصادر في يناير (١٩٥٣) .. على أبيات نظمها ناجي بمناسبة مُرور ستّين عاماً على صدورها . وقد قدّمت المجلّة هذه الأبيات بقولها :

دار الهلال

مَرْحَى لدارِ الهلالِ	جَازتْ مَراقِي الكمالِ
ستّون عاماً توالتْ	ومجْدُها في التّوالي
شَاهدْ تمامَ المعالي	وارْقُبْ نضوجَ " الهلالِ "
وانْظُر سماءَ الأماني	بَيْن السّنى والجمالِ
هذا جهادُ الليالي	هذا كفاحُ الرّجالِ
بُوركْتِ في كلّ يومِ	وعشْتِ للأجيالِ[٢٦]

٥ – كان لناجي حضوره شبه الدائم على صفحات مجلة

"مجلتي" ، وقد دأبتْ هذه المجلة على إصدار ملحقات فصليّة .. أشبه بالأعداد الممتازة التي تُصدرها – عادةً – بعض المجلات .. بيْن الحين والحين . ففي مُلحق فصلْ الشتاء من " مجلتي " الصادر في أول يناير سنة (١٩٣٦) ، عثرنا على قصيدة بعنوان " مبايعة " ؛ وفيما يلي نص هذه القصيدة :

مبايعة

بايعتُ حُسْنك أوّلاً وأخيراً ... ورضيتُ حبّك سيّداً وأميرا
وحنيْتُ رأسي واطّرحتُ تمرّدي ... وأتيْتُ أرْسفُ في القيودِ أسيرا
آمنتُ بالحبّ القويّ ورعْدةٍ ... سبقتْ غرامك غازِياً ومغيرا
يجتاحُ أيّامي ويَجْعلُ مَضْجَعي ... شوكاً ، وليْلاتي الطّوال سعيرا
واهاً لنارِك إفتحي أبوابَها ... للقلْب ، يَسْتقبلْ لظاكِ قريرا
النّارَ والآلامَ ، ما أحْلَى الفِدَى ... مادَامَ حبّك بالفداءِ جديرا
وَاروْعَةَ الإيمانِ في محرابِه ... والصمْتُ يغْمر مهجةً وشعورا
وارهْبَةَ العاصِي تقرّب واغتدَى ... طفلاً ، لدى النّور الكبير صغيرا
واجِفَةَ الجبّار قدّم قلْبَهُ ... وجَثَا ، وسلّم طائعاً مقهورا[٢٧]

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

٦ – وفي ذات العدد من المجلة نفسها وجدنا قصيدةً أخرى لناجي ، هي أقرب ما تكون إلى المقطوعة الشعريّة إذْ تتألّف من خمسة أبيات ، وهي بعنوان " صخور وأشواك ".

صخورٌ وأشواك

كلّ يومٍ يمرّ يَحْيي جُروحِي ... كلّ يومٍ يزيدُ غرْبَةَ رُوحي
كلّ يومٍ يضيقُ حتّى محَا الضّيـ ... ـقَ رَجائي بقرْب يومٍ فسيحِ
لَمْ تَحنْ هدْأتي ولا أذِنَ اللّـ ... ـهُ لِرأسي بضجْعةِ المستريحِ
وأراني أنْ مزّق الشوْكَ أقْدَا ... مِي وزادَ العِثَارُ في التبْريحِ
أمْسكَ القلْبَ مستجيراً كأنّي ... صِرْتُ أمْشِي على فؤادِي الذّبيحِ[٢٨]

٧ – سبق أنْ أشرْنا في مقالِ سابق ، نُشر في غير هذا المكان،

عن أنّ هناك قصيدةً مجهولةً لناجي قد نظمها تحيّةً للدكتور أحمد زكي أبو شادي ، نقلاً عن مقالٍ للأستاذ محمد عبدالمنعم خفاجي ، منشورٍ بمجلّة " البعثة " الكويتية .. في عددها الصادر في أبريل سنة (١٩٥٤) ، مُورداً أبياتاً منها ، وكان ممّا قلناه وقتها : " والأمل يحْدونا أنْ تكون هذه القصيدة منشورةً في دوريّة ما ، وليست من القصائد الضّائعة . كما نأمل من الدكتور عبدالمنعم خفاجي، متّعه الله بالصحة والعافية - أنْ يحدّثنا عن مصدر هذه القصيدة "[٢٩].

ولحسن الحظّ فإنّنا قد عثرنا على نصّ هذه القصيدة في كتاب للأستاذ خفاجي نفسه ، وهو كتاب " رائد الشعر الحديث " يتناول فيه حياة الدكتور أحمد زكي أبو شادي .. سيرة وشعراً .

وكان ممّا جاء في هذا الكتاب قولُه تحت عنوان " تكريم الشّاعر في نيويورك ": " وقد أقيمت للشاعر - يقصد أبا شادي - في نيويورك حفلة تكريميّة كبرى ؛ بمناسبة ظهور ديوان " من السماء " ..... إلى أنْ يقول - ..... وأرسَل الشاعر حسن كامل الصيرفي قصيدةً بليغةً أُلقيَتْ في حفلة التكريم وجاء فيها :

سَـمَا وتَعالى فلـمْ يَعْتَلـوا ونـاداهُمُ الغـيّ فاسْتَرسَـلُوا
..... الأبيات

وأرسل الدكتور إبراهيم ناجي الشّاعر الغنائيّ المبدع قصيدةً .. جاء فيها :

مِنْ جَانب النّيل أصْداءٌ لأمريكـا لحْنٌ من القلْب لَمْ يَفْتَأْ يناجيكـا
فيَا طويلَ التّنائي هَلْ إلى عـدَة إنّ الليالي طوالٌ مـن تنائيكـا
إنْ كرّموكَ فكمْ قلبٌ هنـا غَـرِدٌ مُكرِمٌ لكَ ، شـاد بيْـن أيديكـا
ما أعظمَ الفنّ يسمو وهو مغْتربٌ وكيفَ تَجْزَعُ حين الفنّ حاديكـا
هذي نسيمات شوقٍ من جَوَى دَنَف لعلّها عـن أمانينـا .. تنبّيكـا

يا شاعرَ الفنّ غرّدْ في خمائلــه	وغنِّ واسْمُ وجدّد في مراميكـا
أقولُ للفنِّ سبحِ ثمّ مــلْ طربـاً	أقسمْتُ أنّ أبا شـادي لشـاديكا
إنْ لم تكن أنتَ عيـنَ... دانيـةً	فإنّه لذُرَى التخليـدِ داعيـكا[٣٠]

٨ – ومن القصائد المجهولة أيضاً ؛ تلك القصيدة التي أوردتها السيدة كريمة زكي مبارك في كتاب " قصائد لها تاريخ " وهي مســاجلةٌ شعريةٌ بيْن ناجي وبيْن والدها الدكتور زكي مبارك ، نقلاً عــن جريـدة "البلاغ " .. في عددها الصادر في ١٩٥١/٩/١٧ . وقد جاء فــي هــذا الكتاب – على لسان الدكتور زكي مبارك .. تحت عنوان " مع الدكتــور ناجي " : " الدكتور إبراهيم ناجي له غرامٌ بمشاغبتي ويَحْضر إلى القهوة ويناقش معي ما أنشره في " البلاغ " ويتحدّاني ، كما كان يصنع المرحوم علي محمود طه ، وخلاصةُ التحدّي هي ؛ القدرة على ارتجال الشـــعر ، ارتجل الأبيات الآتية :

إنّ النّوىَ رنّحتْ خطْوي وما علمتْ	منْ عثْرة الحظ أمْ منْ عثْرة القَـدمِ
يا ويح حيرة نفْســي كـمْ أعلّلهـا	ولا عتابَ علـى الأقـدارِ والقسَـمِ
خلتْ ورانَ عليْها الصمْتُ وانْقلبـتْ	كأنّما لفّهـا ثـوْبٌ مـن العَــدمِ
باللّه ، أيامنــا هــلْ فيـك مُنتفـعٌ	ونحْن منْ سأم نمشي إلـــى سَــأمِ
وما أرقّــعُ ثوْباً فيــك منخـرقاً	لكنْ أرقّع جُرْحــاً غيْر ملتـئمِ[٣١]

لعلّ هذه الأبيات التي ارتجلها ناجي ، تصور أدقّ تصوير الحالة النفسية له في أخريات حياته والتي نطق بها لسانه عفو الخاطر .

خاتمة :

إنّ ما أضافه الأستاذ حسن توفيق من قصائد مجهولة وما كشفْنا نحن النقاب عنه من قصائد مبتورة أوْ مجهولة .. لم تَردْ في " الأعمــال الشعرية الكاملة "، لهو إضافة حقيقية لا إلى شعر ناجي فحسْب ؛ ولكــن

هي إضافة إلى ديوان الشّعر العربي المعاصر ؛ في أعلى مراتبه ، وفي أرقى درجات فنّ صياغة القصيد .

وممّا لا شكّ فيه أنّ النقد الأدبيّ .. سوف يكون له دورٌ كبيرٌ حيال هذه الإضافة إلى تراث ناجي الشعري وذلك لسببين :

أوّلاً :

إنّ وجود مثل هذا العدد الكبير من القصائد التي تصرّف فيها ناجي على نحو ما .. وإثبات نصوصها الأصلية حيث نُشرت لأول مرة ، إنما تعكس في الواقع قضيّة من قضايا النقد الأدبي على قدْر كبير من الأهمية، التي لا يكتمل حظّها من البحث والتحليل إلا بدراسة وتتبّع مثل هذا التصرّف؛ كالتطور اللغوي عند الشاعر ومفرداته ؛ أوْ أثر النقد في شعره ... إلخ .

فلكي يكتمل حظ الشاعر من البحث والدراسة يجب أنْ يكون لدى الناقد .. صورةٌ كاملةٌ حول التطور الشعري لدى الشاعر التي لا يستقيم ميزانها إلاّ باستقصاء وتتبّع ما أجراه الشاعر في شعره .. من تصرّف وتعديل ، ومَبْلغ هذا التصرّف والتعديل من التوفيق والإجادة .

كذلك فإنّ النقد الأدبي السليم لابدّ وأنْ يأخذ في اعتباره تصرّف الشاعر في شعره .. بعد أنْ تهيّأت له أسباب التأني والرويّة والمراجعة ، وربّما استطلاع رأي الآخرين فيه ، فكيف يجوز للناقد أنْ يكون نقده مقصوراً على قصيدة ما قد أذاعها الشاعر .. ونُشرت في الدوريات وقرأها القراء ؛ ثم تظهر في الديوان - بعد ذلك - في صورة مغايرة إلى حدّ ما بعد أنْ فطن الشاعر إلى مواطن العيب فيها ، فأبْدل ألفاظاً بأخرى وأسقط ما شاء من أبيات ؛ وربّما أضاف أبياتاً سواها .. فأصلح من شأنها وستر نواقصها ؛ الأمر الذي نعتقد معه أنّ النصوص الأصلية -

التي تصرّف فيها ناجي على نحو ما - سوف تستأثرُ باهتمام النقّاد .. باعتبارها نتاجاً شعرياً مسجلاً للشاعر .

ثانياً :

إنّه ممّا لا شكّ فيه أنّ هذا العدد الوفير من القصائد المجهولة سوف يَعْمل على إعادة النّظر في تقدير شاعرية ناجي من جديد - كمّاً وكيفاً - ، لأنّ كل ما كُتب عنه كان يعتمد في الأساس على " ديوان ناجي" فقط . أمّا وقد أُضيف إلى هذا الديوان أكثر من مائة قصيدة مجهولة ، فإنّ الموازين النقدية التي اعتمدت على قصائد " ديوان ناجي".. هي موازين ينقصها الكثير .

وعلى سبيل المثال ، فإنّ الدكتور طه وادي .. إذا قُدِّر له أنْ يراجع ما كتبه من فصول كتابه " شعر ناجي ... الموقف والأداة "، فسوف يُعيد النّظر في بعض المفاهيم النقديّة .. التي تناولها ، ولاسيّما في الفصل الخاص بـ " أداة الفنّ في شعر ناجي " ، حيث يقول فيه : "وسنحاول أنْ نَدْرس الموسيقى في شعر ناجي بوسيلة تقليدية ، هي إحصاء البحور العروضيّة التي كتبت فيها شعره ، ولكن سنوظفها - على طريقة البِنْيويّين - لنخرج منها بدلالات وصفية تساعد على تحليل شعر الشاعر وتقويمه "[٣٢].

ولقد خلص الدكتور طه وادي إلى القول .. بأنّ : " نتيجة الإحصاء ، يمكن أنْ تتوزّع في أربع مجموعات .. على النحو التالي :

الأولى : تشمل : بحر الكامل والرّمل .

الثانية : الخفيف والبسيط والرّجز والوافر .

الثالثة : الطويل والمتقارب والمجتثّ .

الرابعة : السريع والمنسرح والمتدارك .

وهذا يدل على أنّ المجموعة الأولى .. كانت (الغالبة) والمسيطرة على موسيقى شعر ناجي ، والثانية كانت (متوسّطة الاستعمال ... والثالثة (قليلة) بينما الرابعة (نادرة) أو تكاد تنعدم "[٣٣].

وبظهور القصائد المجهولة ، فإنّه سوف يُعادُ توزيع البحور الشعرية من جديد .

هذا من ناحية أهميّة القصائد المجهولة بالنسبة لقضايا النقد الأدبي ، أمّا من ناحية " الأعمال الشعرية الكاملة " ذاتها فإنّ الأمل يحدونا في أنّ الطبعة القادمة سوف تضيف ما فات تسجيله من قصائد لازالت قابعة في زوايا النسيان .

القصائد المجهولة لإبراهيم ناجي

ARCHIVE

السَّراب

http://Archivebeta.Sakhrit.com

السّراب الخؤون والصحراء   والحيارى المشردون الظماء

وليالٍ في أثرهن ليالٍ   سنةٌ أقفرت وأخرى خلاء

قل زادي براً وشح الماء   وتولى الرفاق والخُلصاء

كيف للنازح الغريب ارتحالي   وجناحاي السقم والبرحاء

وجراحي المستنزفات الدوامي   وخطاي المقّدات البطاء

أدركي زورقي فقد عبث اليـ   ـم به والعواصف الهوجاء

فغر الليل فاه وانفسح البحـ   ـر توالت أمواجه السوداء

والعباب العريض والأفق المو   حش واللانهاية الخرساء

أبدٌ لا يحد للعين ، قد ضا   ق. فأمستْ والسجن هذا الفضاء

سهرت ترقب الصباح وعين النـ   ـجم كلت وما لها إغفاء

عجبي من ترقبي ؟ ما الذي أر   جو ولمّا يعد لقلبي رجاء

وأنا مرهف المسامع فيه   لي إلى كل طارق إصغاء

كيف أنسى التي أحبت   ووفت وذاقت ما ذاقه الشهداء

كلما جـد خـاطر تدمـع العينـ ... ـان منـه ويسـتجد البكـاء
كفكفتها ، كما تهاوى علـى الغـ ... ـدران طير قـد اصطباه المـاء
شفـةٌ ترتمـي على مقلتيهـا ... ولهـا من دموعهـا إرواء

وبنفسي دبّ المساء

تعست حقبة تغير وجـه الكـ ... ـون فيهـا وحـالت الأشـياء
يطلع الفجر مرهفاً شاحب النـ ... ـور عليـه الكـلال والإعيـاء
وأرى الصبح في المشارق يحبو ... مـا بـه نضـرة ، ولا لألاء
وبنفسـي دب المسـاء ... وحل الليل من قبل أن يحين المساء
ولك الوجه أومض السحر فيـه ... والتقى الحسن عنـده والذكـاء
ولـك الكـرْم ذو العنـاقيد ... رفت وتهادت فروعها الملسـاء
ولـك الجيـد أتلعـا أودع ... الصانع فيه من قدرة ما يشـاء
قـدٌّ مـن مرمـر وشعشـعه ... الفجر بورد وصب فيه الضيـاء
وأنا الطائر الذي تصطبي نفـ ... ـسي السموات والذرى الشـماء
راشني صـائد رمـاني فأدمـ ... ـاني وولى الجاني وعاش الداء
طويت رحلتي وودعت أحلامـي ... فنفسـي مـن الأمـاني خـلاء
مرحباً بالهوى الكبير فإن يبـق ... وأن تسلمي يطب لنفسي البقـاء
فهو القمـة التي تهـزم المو ... ت ولا يرتقـي إليها الفنـاء

.... الجميل

يـا قلبـيَ الشـاكي المعـذب ... هـذه الشـكوى لمَـا ؟
حـان الفـرار وآن للـ ... ـمسـجون أن يتنسـما
حـان الحسـاب وآن للـ ... ـمْوتـور أن يتكلمـا
يـا طفلـيَ النّـواح آن الـ ... ـيـوم أن تتعلمـا !
لهفـي لغـالي الدمـع تبـ ... ـذلـه لمرتَخَـص الدُّمـى !
أفنيتـه . ورجعـتَ حـ ... ـتـى مـن دموعـك مُعدمـا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فـإذا افتقـدت الدمـع عَـــــ ـــزَّ فتبكيـــنَّ تبســـــما
تبكي علـــى العـرش المصـو غ مـــن المدامـــع والدمـا
تبكـي علـــى ... الجميـــ ـــل يكـــاد أن يتهكمـــا
تبكـي تـــراب الأرض مصـ ـطبغـاً بألـــوان الســـما !

بعد الهوى

مَزّقتهُ فصـــار واللــه لا يَقْـ ـــدر حتى أن يسأل الله رِفْقـــاً !
لجـة بعـد لجـة كلمـا صــا رَعَ رَدَّت أمانيــه غَرْقـــى !
فيلق بعد فيلق حجـــب الشمْـ ـسَ ولم يبق للنواظـر أُفْقـا !
راعدات مثل الشـياطين جُنّـتْ داويات مثل الأعاصير حَمْقــى !
وسنان الغروب تغـزوه حُمـراً وسنانُ العذاب تطعــن زرقـا !
وجيوش الظـلام تزحـف زحفاً وثقال الأقدام تسـحق سـحقًا !

أنوار المدينة

ضحكَتْ لعينيَّ المصابيحُ التـــي تعلو رؤوس الليـــل كالتيجـانِ
ورأيتُ أنوارَ المدينة بعـدَ مـا طالَ المسيرُ وكَلّــت القدمـان !
وحسبتُ أنْ طابَ القرارُ لمتعَـب في ظلِّ تحنـــانٍ وركـنِ أمـانِ
فإذا المدينةُ كالضّباب ، تبخّـرَتْ وتكشّفَتْ لي عن كذوبِ أمـاني!

* * *

قَدَرٌ جرى ، لم يجر في الحُسْبانِ لا أنت ظالمةٌ ولا أنــــا جــانِ !
ماذا صَنَعْــت بمشْـتك نيرانَــهُ ضَنَّتْ يداك فظلَّ فـــي النـيرانِ
ومُعذّب الحرمــانِ ، كان لقـاؤه بك كلُّهُ ضَرْبـاً من الحرمـانِ !

* * *

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أنا يا أليفُ صدَاكَ في الأغصانِ ... أنا في جوانحكَ الفـؤادُ الثـاني
حَسْبي أرِكَ – على المدَى – وتراني ... فَدَعِ الهوى يعزِفْ بـه وتَـرَانِ
فإذا دَعَوْتُكَ في الربيــع ، فَلَبِّني ... وحدي ، فما لك في غرامي ثانِ

عذاب ...

ألمي محـا ذنبـي إليـك وكفـرا ... هبني أسأت ألـم يحـن أن تغفـرا
روحـي ممزقـة وأنـت تركتهـا ... لمخـالب الدنيـا وأنيـاب الـورى
روحـي ممزقـة ولـو أدركتهـا ... جمعت مـن أشـلائها مـا بعـثرا
أوليس لي في ظل حبـك موضـع ... أحبو إليـه وأرتمـي مسـتنصرا ؟
ما كنت أصبر عن لقـائك سـاعة ... كيف اصطباري عن لقائك أدهـرا!
من بدل الثغر الضحـوك عبوسـة ... ومضى إلى وجه السماء فغـيرا !
يـا هاتـه ... ! يـا كفـا جـرت ... عسراء تمنـع أفقهـا أن يمطـرا
يـا هاتـه ... ! عينـك لا تـرى ... خلف الدجى سأمان ممتنعِ الكـرى
ظمـآن لـو بـاع الأحبـة قطـرة ... بالعمر والدنيـا جميعـاً لاشـترى
أخفي جراحـك واستعز بفتكهـا ... غريدك الشادي المحلق فـي الـذرى
يرنو إليك علـى البعـاد فيعتلي ... ويجره الجرح الممض إلـى الـثرى
قد عـاش وهـو معـذب بإبائـه ... ولقـد يلاقـي يومـه مسـتكبرا
حتـام كتمـاني وطـول تجلـدي ... يا أيها الجـاني علـي ومـا درى
ومتى المآب إلى رحابـك مـرة ... لأريك جرحي والدمـا والخنجـرا؟

.... الرضا

يا حبيبي اسقِني الأمانيَّ واشْرَبْ ... بُورِكَتْ ... الرضَا وَهْيَ تُسـكَبْ
بُورِكَ الكَأسُ والحَبَابُ الذي يَـرْ ... قُصُ في الكَأسِ والشُّعَاعُ المُذَهَّبْ

....

ولَئن ضاقَت السـماء بِشَـجْوِي ... فالسماء التـي بِعَيْنَيْـكَ أرْحَـبْ
وشَقَائي وسَادُ رِأسي إذا نمـ ... ـتُ وَمَرْسَـايَ حيثُمـا أتَقَلَّـبْ
كمْ تَمَنَّيْتُ والصُـدُورُ تُجَافِيـ ... ـني وتَزْوَرُّ والوجـوهُ تقطِّـبْ

كم تمنيتَ صدرَكَ البرّا ، يرتـا ... حُ على خفقه الطريدُ المعذَّبْ
هاتِ وسِّدنيَ الحنانَ عليهِ ... جسدي مُتعبٌ وروحيَ متعبْ

ليالي القاهرة ...

أليلايَ ما أبقى الهوى بيَ من رشد ... فردي على المشتاق لهفته ردي
أينسى تلاقينا وأنت حزينةٌ ... ورأسك كابٍ من عياءٍ ومن سُهد
أقول وقد وسدته راحتي كما ... توسد طفلٌ متعبٌ راحة المهد
تعاليْ إلى صدرٍ رحيبٍ وساعدٍ ... حبيبٍ وركنٍ في الهوى غير منهد
بنفسي هذا الشعر والخصل التي ... تهاوت على نحرٍ من العاج منقد
ألا كل حسنٍ في البرية خادمٌ ... لسلطانه : العينين والجيد والقد

....

....

وقفنا – وقد حان النوى – أي موقفٍ؟ ... نحاول فيه الصبر والصبر لا يجدي
فيا أيكةً مدّ الهوى من ظلالها ... ربيعاً على قلبي وفيناً من السعد
تقلصت إلا طيف حبٍ محيّر ... على درج خابي الجوانب مربد
كأن على مصرٍ ظلامين أعكرٌ ... وآخر من خابي المقادير مسود
ركودٌ ، وإبهامٌ ، وصمتٌ ، ووحشة ... وقد ضمها الغيب المحجب في برد
وقد وقف المصباحُ وقفة حارس ... رقيب على الأخلاق في القرب والبعد
كأن تقياً غارقاً في عبادةً ... يقوم الدجى أو يقطع الليل بالزهد
فيا حارس الأخلاق في الحي نائمٌ ... قضى يومه في حومة البؤس يستجدي
وسادته الأحجار والمضجع الثري ... ويفترش الإفريز في الحر والبرد
وسيارةً تمضي لغيبٍ محجبٍ ... محجبة الأستار خافية القصد
إلى الهدف المجهول تنتهب الدجى ... وتلمح لمح البرق يومض عن بعد
متى ينجلي هذا الضنى عن مسالك ... مرنّقة بالجوع والصبر والكد ؟
ينقب كلبٌ في الحطام ، وربما ... رعى الليل هرٌ ساهر وغفا الجندي !

قلب

أمسيت أشكو الضيق والأيْنا — مستغرقاً في الفكر والسأم
فمضيت لا أدري إلى أينا — ومشيت حيث تجرني قدمي
فرأيت فيما أبصرت عيني — ملهى أُعدّ ليبهج الناسا
يجلون فيه فرائد الحسن — ويباع فيه اللهو أجناسا
بغرائب الألوان مزدهر — وتراه بالأضواء مغمورا
فقصدتُه عجلاً، ولي بصر — شبه الفراشة يعشق النورا
ودخلته أجتاز مزدحما — بالناس أفواجاً وأفواجا
وأخوض بحراً بات ملتطماً — بالخلق أمواجاً وأمواجا
فقدوا حجاهم حينما طربوا — ودووا دويّ البحر صخّابا
فإذا استقروا لحظةً صخبوا — لا يملكون النفس إعجابا
متوثبين يميل صفهم — متطلع الأعناق يتقد
ومصفقين علت أكفهم — فوارة فكأنها الزبد
لِمَ لا أصيح كمثل صيحتهم — لِمَ لا أجرب ما يحبونا
لِمَ لا أثور كمثل ثورتهم — لِمَ لا أضجّ كما يضجونا
لِمَ لا تذوق كؤوسهم شفتي — إن الحجى سمي وتدميري
في ذمة الشيطان فلسفتي — ورزانتي ووقار تفكيري
يا قلب ضقت وها هنا سعة — ومجال مختبل بأغلال
أتقول أعمار مضيعة — ماذا صنعت بعمرك الغالي

....

وترى عيون اللهو جارية — فهنا الحياة وأنت لا تدري
من هاته الحسناء يا عيني — السحر ظلّها وكلّها
كالطير من غصن إلى غصن — وثابة وثب الفؤاد لها
فإذا تثنت فهي زنبقة — رجراجة العطفين والكفل
وإذا تأنت فهي زنبقة — ضحّاكة للعارض الهطل
وتراه حسناً غير كذاب — لا ما يزيّفه لك الضوء

ويزيد فتنتها بإغراب ... حزن وراء الحسن مخبوء

ثم اختفت والجمع يرقبها ... ويلحّ " عودي " ليس يرحمها

هي متعة للحس يطلبها ... وأنا بروحي بت أفهمها

ورأيتها في آخر الليل ... في فتية نصبوا لها شركاً

يعلو سناها الحزن كالظل ... مسكينة تتكلف الضحكا

فمضيت توّاً قلت " سيدتي " ... زنت المسارح أيما زين

هل تأذنين الآن ساحرتي ... تأكيد إعجابي .....

فتمنعت وأنا ألحّ سدًى ... بالقول أغريها وأنتظر

واستدركت قالت أراك غداً ... إن شئت إني اليوم أعتذر

وتحولت عني لرفقتها ... ما بين منتظر ومرتقب

فتانة تغري ببسمتها ... وتحدّد الميعاد في أدب



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حان اللقاء بغادتي وأنا ... أخشى سراباً خادعاً منها

متلهفاً أستبطىء الزمنا ... وأظل أسأل ساعتي عنها

وأجيل عين الريب ملتفتاً ... متطلعاً للناس حيرانا

وأقول ما يدريك أي فتى ... هي في ذراعيْ حبه الآنا

وهممت بعد اليأس أن أمضي ... فإذا بها تختال عن بعد

ميّزتها بشبابها الغضّ ... ويقدّها أفديه من قدٍّ

يا للقلوب لملتقى اثنين ... لا يدريان لأيما سبب

جمعتهما الدنيا غريبين ... فتآلفا في .... عجب

عجباً لقلب كان مطعمهُ ... طرباً فكان الأمر بالعكس

وأشد ما في الكون أجمعهُ ... بين القلوب أواصر البؤس

من أنت يا من روحها اقتربت ... مني وخاطب دمعها روحي

صبّته في كأسي وما سكبت ... فيه سوى أنّات مذبوح

عجباً لنا في لحظة صرنا ... متفاهمين بغير ما أمد

يا من لقيتك أمس هل كنا … روحين ممتزجين في الأبد
هاتي حديث السقم والوصب … وصفي حقارة هذه الدنيا
إني رأيت أساك عن كثب … ولمست كربك نابضاً حيّاً
تجدين فكرك جد مبتعد … والقوم نحو سناك دانونا
وترين حالك حال منفرد … والناس كثر لا يَعُوْنا
وترين أنك حيثما كنت … ترضين خوّانين أنذالا
يبغونهُ .... فإن بعث … بذلوا النضار ، وأجزلوا المالا
يا حرّها من دمعة سالت … من فاتك الألحاظ مكحول
وعذابها من وحشة طالت … وحنين مجهول لمجهول
أفنيت عيشك في تطلّبه … ويكاد يأكل روحك الملل
فإذا بدا من تعجبين به … وتصيح روحك إنه الأمل
أضنيت قلبك في تقربه … ويروح يرخص دونه دمه
فإذا ظننت بأن ظفرت به … فازت بهِ من ليس تفهمه
سكتت وقد عجبت ..... … طالت كآبتنا جدّ عشاق
وأقول يا طرباً لنشوتنا … صرعى .... والأسى الساقي
أفديك باكيةً وجازعة … قد لفها في ثوبه الغسق
ودّعتها شمساً مودعة … ذهبت وعندي الجرح والشفق
تمضي وتجهل كيف أكبرها … إذ تختفي في حالك الظلم
روحاً إذا أثمت يطهرها … ناران : نار البؤس والألم

الصحراء

أنا وحدي في البيد حيرانُ هائمْ … فمتى تنكرُ القفارَ الغمائمْ ؟
رحمةً يا سماءُ .. إنَّ فمي جفَّ … وحلقي عن المواردِ صائمْ
غَاضَ نبعُ المنى ، ولم يبقَ حتى … ومضةُ الحُلمِ في محاجر نائم
أيها الطاعمُ الكرى ملءَ جفنيْـ … ـه، وجفني من الكرى غيرُ طاعم
أبكني واستبدّ بي ، واقضِ ما شا … ء لك الحسنُ فيَّ ، واظلم وخاصم
غيرَ هذا النّوى فإن لياليه … ظلالٌ من المنايا حوَائم

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

تضمحل الحياة فيه وتنهد ... كأن النهار معول هادم

إن تعد محسناً إلي .. فعد بي ... للعهود المقدسات الكرائم

وإذا ما رأيت عزمي ينهار .. فجدد بالذكريات الدعائم

جئتني في الخريف والروض عار ... فكسوت الربى عذارى البراعم

وأجال الربيع أخضر كفيـ ... ـه .. ليمحو اصفراره المتراكم

لا تكلني لذلك الأبد الأسـ ... ـود ، في قاع مزبد اللج قاتم

لا تكلني إلى جناح عقاب ... – في ضلوعي – محلق الرعب جاثم

لا تكلني لمفرد في حنايا ... ها .. غريب في مهمه من طلاسم

يسأل الزهر والخمائل والأنـ ... ـوار.. عن تسربه الضحوك الباسم

ذاق ما ذاق في الصبابة إلا ... نبحة الروح وانفصال التوائم

آه .. كم ليلة أراجع أيا ... مي .. أعد العلى وأحصى العظائم

وحسبت الخسار فيها ، فكان الـ ... ـغبن عندي زماني المتقادم

قبل أن نلتقي .. فلما تلاقينا ... عرفت ألفتي ونقت المغانم

رحلة للنجوم لم تك أحلا ... ما .. وبعض النعيم أحلام واهم

حيثما أغتدى فإن الدراري ... في خيالي .. وملء روحي .. بواسم

إن أبت جائعاً فثمت زادي ... أو أبت معسراً فثم الدراهم

وعجيب قد كنت لي حسد الحساد ... فيها وكنت أنت التمائم

إيه ليلى .. وهل فؤادك ليلى .. ... بالذي في جوانحي لك عالم ؟

بالذي صنت عهده ، لم أخنه ... ومتى خانت الأكف المعاصم ؟!

والذي حكمه كأقدار عينيـ ... ـك .. وما منهما، ولا منه عاصم..

أي صوت من الغيوب يناديـ ... ـني .. فأطوي له الدنى والمعالم ؟!

قدر مشعل على شفة لا يخـ ... ـبو.. فأخطو على اللظى غير نادم

وفؤادي يحوم بالنار لا تد ... ـفل أني على المنية حائم

إيه ليلى : هاتي بكأس عقيق ... أو بغير العقيق ما أنا سالم

الهوى مصرعي ، وكم من حمام ... هو باب إلى الخلود الدائم

وطريق على الأسنة والشو ... ك .. روت أرضه الدموع السواجم

شهد الله ما قضيت الليالي ... ناعم الجنب فوق مهد ناعم

أيُّ جيشيك مُغرقـــي : ليلـــىَ الطـــا
آهِ من ربّما .. ومـــن أمـل يمــــ
قد تجيءُ الأنباءُ من شاطيء التّيــــ
وتكونُ النجــاةُ في القمــر الســـا

صخور وأشواك

كل يـــوم يمـر يحيـي جروحـي ... كـل يــوم يزيـد غربـة روحـي
كل يوم يضيق حتى محـا الضيـ ... ـق رجائي بقـرب يــوم فسيح
لــم تحـن هدأتـي ولا أذن اللـ ... ـه لرأسـي بضجعـة المستريح
وأرانـــي أن مـــزق الشـــوك ... أقدامي وزاد العثـار فـي التبريح
أمسـك القلب مستجيـراً كأنـــي ... صرت أمشـي على فؤادي النبيـح

ذات مساء ....

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وانتحينـا معـاً مكانـــاً قصيـاً ... نتهـادى الحديـث أخـذاً وردا
سألتني مللتنـــا ؟ أم تبدلـت سِـــ ... وَانـا هـوى عنيفـاً ووجـــدا
قلت هيهات ! كـم لعينيـك عنـدي ... من جميل ، كم بات يهدي ويسدي !
أنا ما عشت أدفـع الديـن شـوقاً ... وحنينـاً إلـى حمـاك وسـهدا !
وقصيـداً مجلجـلاً كــل بيــت ... خلفه ألـف عـاصف ليـس يهـدأ
ذاك عهدي ! وأنت لم تقـض دينـاً ... من ديون الهوى ولم تبق عهدا ...
والوعـــود التي وعـدت فـؤادي ... لا أراني أعيـــش حتـى تـؤدى!

رسائل محترقة

نوت الصبابـــــة وانطـــوت ... وفرغـــت مـــن آلامهـــا ..
لكننـــي ألقـــى المنـــا ... يـــا مـــن بقايـــا جامهـــا ..
عـــادت لقلبـــي الذكريـــا ... ت بحشــــدها وزحامهـــا

في ليلة نكراء ار ... قي طويل ظلامها !
نامت رسائل حبها (م) ... كالطفل في أحلامها
زرقاء صيرها البلى ... كسحابة بغمامها ...
فحلفت لا رقدت ولا ... ذاقت شهي منامها ..
أشعلت فيها النار تر ... عى في عزيز حطامها
تغتال قصة حبنا ... من بدئها لختامها
أحرقتها ورميت قلـ ... ـبي في صميم ضرامها
ويكى الرماد الآدمي (م) ... على رماد غرامها

إن تؤمني ...

أنتِ إن تؤمني بحبي كفاني ... لا غرامي ولا جمالك فاني
أجْدَبَ الهجر خاطري وجناني ... وأجَفَّ النوى دمي ولساني
فتعالي رويّ الظَّما في عيوني ... واجنوني لفطرةٍ من حَنَانِ
طال والله في بعادك ذُلِّي ... ووقوفي على ديار الهوان
أي سحر أُصِبُّهُ أي روحٍ ... سكبت في هاته العينان
لكأنَّ الرميمَ ما تبعثان ... وكأنَّ النشور ما تسكبان
وكأنّي محلّقٌ في سماءٍ ... ومُطلٌّ منها على الأكوان
مستعزٌّ بما مَنَحْتِ قويٌّ ... أجمع الكون كلّه في عناني

ARCHIVE http://archivebeta.sakhrit.com

الهوامش

(١) مجلة " الكواكب " العدد ٨٤٧ ، ٢٤ اكتوبر ١٩٦٧ ، حكايات ، صالح جودت ، ص ٢٢ .

(٢) الهلال ، العدد ٩ ، سبتمبر ١٩٧٥ ، رحلة الشهر ، صالح جودت ، ص ٨٦ .

(٣) المجلة العربية ، العدد ١٠١ ، جمادى الثانية ١٤٠٦هـ ، ناجي وشعره المفقود ، مصطفى يعقوب عبد رب النبي ، ص ٧٣ .

(٤) الأعمال الشعرية الكاملة لابراهيم ناجي ، تحقيق ودراسة حسن توفيق ، ص ٨٥٩ .

(٥) القافلة ، العدد ٦ ، المجلد ٣٩ ، جمادى الآخرة ١٤١١هـ ، إبراهيم ناجي في أخريات حياتـه .. وقصيدة مجهولة ، مصطفى يعقوب عبدالنبي ، ص ٣٩ .

(٦) الأعمال الشعرية الكاملة ، ص ٦١ .

(٧) الحرس الوطني ، العدد ٨١ ، ذو القعدة ١٤٠٩هـ ، إبراهيم ناجي .. وقصائده المجهولـة فـي الوطنية ، مصطفى يعقوب عبدالنبي ، ص ١٠٨ .

(٨) شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي ، عباس محمود العقاد ، ص ١٢٥ .

(٩) مقدمة في المنهج ، د . عائشة عبدالرحمن " بنت الشاطيء " ، ص ٢١٢ .

(١٠) الأعمال الشعرية الكاملة ، ص ٣٥٢ .

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

(١١) المصدر السابق ، ص ٣٣٦ .

(١٢) المصدر السابق ، ص ٨٣٨ .

(١٣) المصدر السابق ، ص ٨٤ .

(١٤) المصدر السابق ، ص ١٠٣ .

(١٥) المصدر السابق ، ص ١٠٧ .

(١٦) مطالعات ، وذكريات ، العوضي الوكيل ، ص ٢٦١ .

(١٧) ناجي .. حياته وأجمل أشعاره ، وديع فلسطين ، ص ١٣ .

(١٨) مع الرواد ، نعمان عاشور ، ص ٤٨ .

(١٩) بلابل من الشرق ، صالح جودت ، ص ٧ .

(٢٠) حديث الأربعاء ، د . طه حسين ، ج٣ ص ١٥٢ .

(٢١) المصور ، العدد ٢٢٢٤ ، ٢٦ مايو ١٩٦٧ ، معركة حول إمارة الشعر ، صالح جودت ، ص ٥٢.

(٢٢) موسيقى الشعر العربي ، د . صابر عبدالدايم ، ص ٩٩ .

(٢٣) المجلة العربية ، العدد ١٠١ ، جمادى الثانية ١٤٠٦هـ ، إبراهيم ناجي وشعره المفقود ، مصطفى يعقوب عبدالنبي ، ص ٧٣ .

(٢٤) وردت في النص الأصلي المنشور في " الهلال " ؛ " أتحيينها " مما يخل بالوزن العروضي للبيت ، والصواب ما أثبتناه ، ولعل خطأ مطبعياً وقع في البيت .

(٢٥) مجلة " اليمامة "، العدد ١٣٤٦ ، ٧ شوال ١٤١٥هـ قصيدة مجهولة لابراهيم ناجي ، مصطفى يعقوب عبدالنبي ، ص ٥٨ .

(٢٦) مجلة " الثقافة " ، العدد ٢ ، ديسمبر ١٩٨٩ ، ديوان ناجي .. مراجعة واستدراك وقصائد مجهولة ، مصطفى يعقوب ، ص ١١٧ .

(٢٧) المجلة العربية ، العدد ١٠٣ ، شعبان ١٤٠٦هـ ، إبراهيم ناجي وشعره المفقود ، مصطفى يعقوب عبدالنبي ، ص ٥٧ .

(٢٨) المصدر السابق ، ص ٥٧ .

(٢٩) مجلة " الثقافة " ، مصدر سابق ، ص ١١٢ .

(٣٠) رائد الشعر الحديث ، محمد عبدالمنعم خفاجي ، ص ٧٠ .

(٣١) قصائد لها تاريخ ، د . زكي مبارك ، ص ٤٦ .

(٣٢) شعر ناجي .. الموقف والأداة ، د . طه وادي ، ص ١٠٤ .

(٣٣) المصدر السابق ، ص ذ .



مفاهيم الشعرية

دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم

http://Archivebeta.Sakhrit.com

ثامـر الغـزي

مثل مشغل " الشعرية "[1] مجالاً رحباً
تدافعت فيه الدراسات والبحوث ولا
عجب أن يكون الأمر كذلك فالصلة
بين الشعرية والأدبية وثيقة
وعضوية . وقد أُدركت هذه الصلة
منذ أمد بعيد لعل منتهى معرفتنا له عهد أرسطو وكتابه .

وإن نظرة سريعة على بعض الأعمال النقدية لكفيلة بأن تكشف لنا ، منذ المقدمات، عن الكم الهائل لهذه الدراسات وآمادها المختلفة . غير أن هذه الدراسات ، على كثرتها ، تبدو عاجزة عن محاصرة الشعرية وتقنينها ، ومن يدري فقد لا يأتي اليوم الذي تحاصر فيه الشعرية . وبذلك تنتصر ملكة الانفلات فيها[2]. ولذلك فلا أحد بإمكانه تقديم الإجابة الشافية عن ماهية الشعرية، وحسب أي أثر أن يسهم في إجلاء بعض جوانب من المسألة . وضمن الجهود المبذولة في هذا الاتجاه تتنزل دراسة السيد حسن ناظم " مفاهيم الشعرية ..".

ولئن لم يخصص المؤلف قسماً يعرض فيه غاية العمل فإن الإلماح إلى هذه الغاية ، في ثنايا الكلام ، كان كافياً لكشفها . فالأثر ، فيما يبدو ، جاء لسد " الحاجة إلى تهيئة أرضية صالحة لمعالجة النصوص الأدبية وتعنى هذه التهيئة ؛ بالدرجة الأولى ، بعملية المعالجة النقدية "[3]، فإلى أي حد ساهم " مفاهيم الشعرية " في تهيئة هذه الأرضية ؟

بنية العمل

بدت لنا بنية العمل قائمة على التخطيط التالي :

المفاهيم في :

١ – علاقاتها الخارجية : أ – عمودياً .

ب – أفقياً .

٢ – علاقاتها الداخلية : أ – عند الشكلانيين .

ب – عند كوهن .

ج – عند أبو ديب .

وقد بدا أن المؤلف يسعى إلى الانطلاق من بدايات تناول الشعرية مع أرسطو للوصول إلى نظريات التلقي وهي مهمة ليست بالهينة إن لم نقل إنها مستحيلة في عمل لا يتجاوز مائة وخمسين صفحة. ولعل هذا الطموح المفرط هو الذي سيؤدي إلى التضحية بعديد المستلزمات المنهجية (كما سنرى في القسم النقدي) .

وقد ألح حسن ناظم في مدخل عمله على مسألة المصطلح وما يثيره في رحلته بين أصله " الغربي " ومحطته العربية ، ويبدو أن المؤلف وقف عند هذه النقطة سداً لما قد يثار من مآخذ منهجية ، (فالعمل في الأصل أطروحة) لا تأسيساً لرؤية. ودليلنا على هذا ما اعترى العمل في مسيرته من اضطراب في التعامل مع المصطلح نعرض له بعد عرضنا لأهم أفكار العمل .

<u>المفاهيم</u> : انطلق العمل بمعالجة المفهوم المحوري الذي يختزنه مصطلح Poétique (أو Poetics) فاستعرض تشكله في الدراسات النقدية منذ الشكلانيين الروس ليصل إلى أن هذه " الدراسات النقدية كانت تعالج مشكلة الشعرية في مضمار لا يتوفر على أي ملمح من ملامحها"[٤]. ثم عرج على التراث النقدي العربي فحرص على انتقاء نصوص مختلفة تتراوح بين القرنين الثالث والسابع جمع بينها احتواؤها

على لفظ "الشعرية" فعرض شواهد للفارابي (ق ٣) وابن سينا (ق ٥) وابن رشد (ق ٦) والقرطاجني (ق ٧) ليخلص إلى أن لفظة " الشعرية لا تمتلك مقومات الاصطلاح فهي غير مشبعة بمفهوم معين ... ولهذا لا يمكننا أن نعدها مصطلحاً ناجزاً "[٥].

ويبدو لنا أن هذا الحكم يحوي تعسفاً علمياً ومنهجياً ذلك أنه جاء في بداية البحث ولم يقدم له صاحبه بما يكفي من الأدلة والحجج ، هذا من جهة ، ومن جهة أخرى بدا المؤلف وكأنه يبحث عن امتدادات لمصادرته على مصطلح " الشعرية " بعينه ، متناسياً ما سيذكره هو نفسه بعد حين من أن النقد العربي لم يتمحض فيه مصطلح واحد للدلالة على ما يستفاد من المصطلح الغربي Poétique، وقد كان يجدر به ، في رأينا أن يتتبع امتدادات المفهوم التي سبق له ضبطها والقائمة على أن "الشعرية عموماً هي محاولة وضع نظرية عامة ومجردة ومحايثة للأدب بوصفه فناً لفظياً"[٦] وأنها " تستنبط القوانين التي يتوجه الخطاب اللغوي بموجبها وجهة أدبية "[٧]. ولعل تردده هذا بين ملاحقة المصطلح وتتبع المفهوم هو الذي أوقعه في التراجع ليقر بأن حازم القرطاجني " يقترب إلى حد ما من معناها العام (يعني الشعرية) أي قوانين الأدب ومنه الشعر"[٨].

ويبدو لنا أنه كان يحسن بالباحث أن ينكب أولاً على ضبط المصطلح العربي قبل أي مناقشة للمسألة وهو ما يصنعه حسن ناظم ولكن بعد أن يكون قد أصدر قسماً هاماً من أحكامه ، فقد بدأ في استعراض المصطلحات العربية المتداولة مقابل المصطلح الغربي Poétique[٩] فعرض مصطلحات " الشعرية " و" الإنشائية " و"البويطيقا" و"البويتيك" و" نظرية الشعر" و" فن الشعر" و" فن النظم" و" الفن الإبداعي" (و" الإبداع") و"علم الأدب" و" الشعرية " مشيراً مع كل مصطلح إلى الباحثين الذين استعملوه[١٠]، ثم يزيد فيقدمها في مخطط كالآتي :

Poetics

الشعرية الإنشائية الشاعرية علم الأدب الفن الإبداعي فن النظم فن الشعر نظرية الشعر بويطيقا بوتييك

١- محمد الولي حسين ٢ - محمد العمري ٣ - شكري المبخوت ٤ - رجاء بن سلامة ٥ - كمال جهاد ٦ - المسدي ٧ - سامي سويدان ٨ - أحمد مطلوب

١ - توفيق حسين بكار! ٢ - المسري ٣ - فهر العكام ٤ - الطيب البكاش ٥ - حسين الغش! ٦ - حمادي صمود

١ - سعيد علوش ٢ - الغذامي

١ - جابر عصفور ٢ - موجود الماشطة

١ - جميل نصيف ٢ - محمد خبي البقاعي

١ - فالح الامارة ٢ - عبرالجبار محمد

١ - يونيل عزيز ٢ - علية عياد

١ - علي الشرع

١ - خلدون الشمعة ٢ - حسين الواد


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويبني على عرضه السابق استنتاجاً حاول جهده الإقناع به رغم عدم وجاهته ومؤداه أن أنسب مصطلح هو " الشعرية "[١١].

وإثر ذلك ينكب على تقصي مفهوم " الشعرية " معتمداً بشكل أساسي على تودوروف الذي أقر بأن " موضوع الشعرية مشكّل في الأعمال المحتملة أكثر مما عليه في الأعمال الموجودة ولذلك فإن الشعرية " لا تقترح التفسير اللائق لأعمال الماضي وبالأحرى فإنها تقترح إتقان الوسائل التي تسمح بتحليل هذه الأعمال "[١٢].

١ – ١ الشعرية في علاقاتها العمودية : حاول حسن ناظم ربط المصطلح بكل من التراث اليوناني مع أرسطو والتراث العربي

مع الجرجاني والقرطاجني على أساس أن الجامع بين هذه المحاولات أنها جميعاً كانت تنطوي على هدف واحد هو استنباط قوانين الأعمال الأدبية[١٣].

١ – ١ – ١ **أرسطو** : يبدو أن المؤلف انطلق من فكرة أولية صدع بها – نقلا عن تودوروف – وهي " أن موضوع كتاب أرسطو في الشعرية هو التمثيل وليس الأدب ... ولهذا فهو ليس كتاباً في نظرية الأدب "[١٤]، فقد آل الأمر بحسن ناظم بعد أن بيّن أن أرسطو يطرح المحاكاة بوصفها قانوناً للفن بشكل عام "[١٥] إلى استنتاج أن القضية "تضمنت أخطاء ومغالطات لتكون النتيجة تتويج أرسطو واضعاً للأجناس الأدبية الكبرى "[١٦].

١ – ١ – ٢ **العرب** : انصب التركيز على نظرية النظم عند الجرجاني التي " تتموقع في إطار علاقة جديدة تربط بين النظم والنحو"[١٧] ونبه إلى أنه " ليس المقصود بالنحو في ضوء علاقته بالنظم، القوانين التي تضبط اللغة وتؤدي إلى سلامة العبارة اللغوية"[١٨]، وتكمن ميزة نظرية النظم في تضمنها لتمييز لطيف بين معنيين ، معنى عقلي هو الذي يجري مجرى الأدلة والفوائد، وهو معنى ثابت وصريح ، ومعنى تخييلي هو الذي لا يخضع لمعيار الصدق والكذب[١٩]. وهذا التخييل هو الذي يجد فيه الشاعر " سبيلاً إلى أن يبدع ويزيد ويبتدىء في اختراع الصور ويعيد "[٢٠]. وقد ميز الجرجاني الشعرية باعتبارها ابتعاداً عن الوظيفة الإخبارية التواصلية واقتراباً من الوظيفة التخييلية .

ولا تخلو رؤية حازم القرطاجني من أهمية حيث أنكر أن يكون كل موزون مقفى شعراً[٢١]، كما وضع أربعة عناصر " هي من صلب الوظائف التي وضعها ياكبسون :

١ – ما يرجع إلى القول نفسه = الرسالة

٢ – ما يرجع إلى القائل = المرسل

٣ – ما يرجع إلى المقول فيه = السياق

٤ – ما يرجع إلى المقول له = المرسل إليه "[٢٢]

فألح على أن " الحيلة فيما يرجع إلى القول وإلى المقول فيه وهي محاكاته وتخييله "[٢٣] وبذلك يضع المتلقي عنصراً رئيساً في مقاربة الشعر ليبحث في عنصر التأثير فيه من خلال صور ينفعل بأثر من التخييل الكامن فيها "[٢٤].

١ – ٢ الشعرية في علاقاتها الأفقية :

١ – ٢ – ١ الشعرية / الأدبية : اعتبر أن الأدبية هي موضوع الشعرية وبهذا تكون علاقة الشعرية بالأدبية علاقة المنهج بالموضوع[٢٥].

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

١ – ٢ – ٢ الشعرية / الأسلوبية : يصل حسن ناظم إلى أن الشعرية تشمل الأسلوبية باعتبار هذه الأخيرة إحدى مجالات الأولى . فالأسلوبية وصف لخصائص القول في النص من دون العناية بالمتلقي (وهذه مسألة فيها نظر ، بل إن المؤلف نفسه سينقضها في آخر عمله بحديثه عن القراءة والتلقي عند ريفاتير) كما أنها تقتصر على الشفرة من دون السياق ، بل على العكس تسعى إلى دراسة الشفرة لتأسيس السياق[٢٦].

١ – ٢ – ٣ الشعرية / التأويلية : أقر المؤلف أن بينهما تكاملاً، فقد تبنت الشعرية الوجه التنظيري و" ألقت على عاتقها مهام

اجتراح المبادىء الإجرائية ، فلابد من أن تتوفر الشعرية على فرع مواز لها يحقق طماحها في مباشرة النصوص الأدبية وتطبيق تلك المبادىء الإجرائية عليها ولهذا لابد للشعرية من أن تتوسل بالتأويلية لتحقيق طماحها ذلك"(٢٧).

١ – ٢ – ٤ الشعرية / اللسانيات : أطنب المؤلف في عرض ثنائيات سوسير فألح على ثنائية / Langue/ Parole وشكل حضورها لدى اللاحقين أمثال يلمسليف وتشومسكي وياكبسون ، ليعرض بعدها خصوصيات اللغة Langue كالآنية والزمانية Diachronie / Synchronie والاعتباطية والخطية وجدولي الاختيار والتوزيع ؛ ساعياً إلى نقد هذه المفاهيم بما استقر لدى اللسانين التالين لسوسير، ونرى هنا أن نشير إلى أن نقده اعتمد أحياناً نصوصاً غير محكمة الاختيار من قبيل المثال الذي انتقاه لنقد تصور سوسير للآنية والزمانية، نعني حديث ياكبسون عن استحالة الفصل بين ما هو آني وما هو زماني في المشهد السنمائي(٢٨). ونعتقد أن المثال الآخر الذي استثمره ياكبسون في نفس الموضع والموضوع أكثر تعبيراً وألصق بالقضايا اللغوية نعني حديثه عن تطور صوتمي [e] و[I] في اللسان الروسي حيث انتهى به الأمر إلى الإقرار بأن التغيير (وهو من اهتمامات المبحث الزماني) حدثٌ آني و" أن التغييرات اللسانية لا يمكن أن تُفهم إلا في ضوء التحليل الآني "(٢٩)، ومهما يكن من أمر فإن عرضه لثنائيات سوسير أفضى به إلى نتيجة مفادها أن " اللغة في كل حالاتها تعتمد على العلاقة بين الدوال والمدلولات وليس على أي منهما على انفراد "(٣٠) وهذه النتيجة بدورها قادته إلى الحديث عن طبيعة العلامة اللغوية وإعادة الحديث المتواتر عن صلة اللسانيات بالسيميولوجيا من وجهتي نظر سوسير وبارت المتقابلتين .

http://Archivebeta.Sakhrit.com

لقد كان تعامل الشعرية مع اللسانيات ضرورياً لأن " الشعرية حقل معرفي يقارب النصوص اللغوية ، الأمر الذي يجعلها أكثر تماساً من منهجية اللسانيات ومما يجعل منهجية هذه الأخيرة أكثر نجاعة في تعاملها مع الشعرية "[٣١] وأحسن مثال لهذا التعامل كان مع ياكبسون في تحليل قصيدة بودلير " القطط ". وقد شكك المؤلف ، مؤيداً ريفاتير ، في جدوى اللسانيات البنيوية في التحليل الشعري فهي " لا تحقق كفاية منهجية في حقل الشعرية "[٣٢] ومن هذه الثغرة أقحم كوهن ليقترح " مبدأ المحايثة أي تفسير اللغة باللغة نفسها ويكون الفرق بين الشعرية واللسانيات هو أن الشعرية تعالج شكلاً من أشكال اللغة أما اللسانيات فتعنى بالقضايا اللغوية عامة "[٣٣].

١ – ٢ – الشعرية في علاقاتها الداخلية : حدد تودوروف ثلاثة تصورات للغة كانت المدرسة الشكلية قد طرحتها عبر تاريخها[٣٤]:

١ – المقابلة بين اللغة الشعرية واللغة اليومية .

٢ – ثم انتقل التقابل بين لغة ذاتية الغائية ولغة مغايرة الغائية من مستوى لغة الشعر إلى مستوى القراءة ، فتلقّي القارىء للغة الشعرية هو الذي يجب أن يوصف بذاتية الغائية .

٣ – " لا يكون للخصوصية الأدبية وجود إلا ضمن نطاق تاريخي ثقافي... فما هو في مرحلة ما واقعة أدبية يصبح في مرحلة أخرى واقعة عادية من الكلام الشائع وبالعكس ".

ولذلك تم الاهتمام ضمن الشعرية بضبط الفرق بين الشعر والنثر، وقد كان الشكليون أول من أوحى بالتقابل بينهما[٣٥] فأكدوا على أن جوهر الشعر لا يُستهلك في ملامحه الأولى (الوزن) بل يعيش كذلك بوساطة الملامح الثانوية لأثره الصوتي "[٣٦].

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

إن لغة الشعر لا تميل إلا إلى نفسها ... إنها اللغة التي ترفض المعنى[٣٧] وقد أفضى هذا التقابل بين الشعر والنثر إلى تقابل آخر مواز بين الأدب واللاأدب وضوابط كل منهما . لقد ألح ياكبسون على ضرورة إدراك الكلمة بما هي كذلك لأن غياب المطابقة بين الدليل والشيء أمر ضروري كما هو الحال في المطابقة بينهما ... ودراسة الرسالة اللفظية بما هي كذلك أيضاً هو ما يجلي الوظيفة الشعرية للغة[٣٨] وهكذا يحدد ياكبسون " البنية الشعرية بإسقاط مبدأ التماثل من محور الاختيار على محور التأليف "[٣٩]، ويرجع ياكبسون الفضل إلى الاستعارة في تعميم التماثل[٤٠]. إلا أن ريفاتير يشير إلى أن هناك دائماً شيئاً مجهولاً يتشكل منه الشعر "[٤١].

على أن محور المبحث كاد ينحصر في الجدل الذي نشأ بين رؤيتي كوهن وكمال أبو ديب .

١ – ٢ – ١ شعرية كوهن (شعرية الانزياح) : عدل كوهن بعض تصورات البلاغة القديمة حين اعتبر أن لأصناف الانزياح "طبيعة متشابهة فتكون مثلاً القافية عاملاً صوتياً بالمقابلة مع الاستعارة التي هي عامل دلالي وتتقابل داخل مستواها الخاص مع الوزن باعتبارها عاملاً مميزاً في حين يشكل الوزن عامل تجانس "[٤٢] ويخلص حسن ناظم من ذلك إلى أن ثمة إهمالاً للنظرة الشمولية للنص و" يرجع هذا الإهمال إلى المفهوم النظري لشعريته ، أي الانزياح الذي يمكن تعيينه بالاقتطاع الضروري لمقطع ما من قصيدة ما "[٤٣]... فالانزياح رهين تفكيك القصيدة .

ويجعل كوهن الفرق بين النثر والشعر في " التماثل " الذي يحضر في الشعر من دون النثر ويكون بـ :

- تماثل الدوال المتمثل في التماثل الصوتي وفي المطابقة النحوية والصرفية وفي القافية .
- تماثل المدلولات المتمثل في الترادف .
- تماثل العلامات المتمثل في ترديد العلامة في النص الواحد .

وتطمح نظرية كوهن للإنضواء تحت ما يسمى بـ " علم الجمال العلمي " الذي يستند إلى رصد الوقائع الخام[٤٤]. وينجم عن تعريف كوهن للانزياح بأنه يتجلى في خرق الشعر لقانون اللغة، السؤال : عن أي نمط من الكلام يحدث الانزياح ؟

يقدم حسن ناظم إجابته التي اعتبر أن كوهن قدمها وهي أن الشعر منزاح عن النثر بصورة مطلقة[٤٥]. ويبدو لنا أن في هذه الإجابة اختزالاً مخلاً ذلك أن كوهن كان قد شفع تصوره بعدة تحديدات فـ " لا يكفي فعلاً خرق القواعد لكتابة قصيدة . إن الأسلوب خطأ ، ولكن ليس كل خطإ أسلوباً "[٤٦] ذلك أن " الجملة الشعرية تستند إلى ألفاظها وظيفة يعجز معنى الألفاظ عن أدائها "[٤٧]، ولعل هذا الاختزال هو الذي جعل نص حسن ناظم يوحي بأن جينيت ولوتمان Lotman (يكتبها Lutman) وريفاتير يعارضون كوهون في تصوره الكبير، والحال أن نقطة الخلاف المركزية هي كيف نحدد القاعدة المنزاح عنها ، وهي امتداد للسؤال القديم : ما هي مقاييس الأدبية ؟

١ – ٢ – ٢ شعرية كمال أبو ديب (الفجوة : مسافة التوتر)

: تقوم الشعرية حسب كمال أبو ديب على خصيصتين :

أ – الخصيصة العلائقية ، أي أن الشعرية تجسد في النص شبكة من العلاقات .

http://Archivebeta.Sakhrit.com

ب – الخصيصة الكلية ، إذ تحدد الشعرية بـ " وصفها بنية كلية ولا تحدد على أساس ظاهرة منفردة "[٤٨].

ويحيل مفهوم الشعرية عند كمال أبو ديب على مفهوم الانزياح عند كوهن غير أن كمال أبوديب يلغي تميز الشعر عن النثر إذ ألغى مقولة أن النثر أصل والشعر انحراف عنه، واستبدلها بمقولة الانحراف الداخلي " أي الانحراف الحاصل في بنية النص فعلاً : دلالياً أو تصورياً أو فكرياً أو تركيبياً . ومثل هذا النمط من الانحراف أقرب إلى ما يميزه ريفاتير من لانحوية في النص "[٤٩]. وهذا ، تقريباً، نفس ما كان كوهن قد طرحه ولذلك جعل حسن ناظم من مهام عمله " كشف الارتباط الخفي بين نظرية الانزياح عند كوهن ومفهوم الفجوة : مسافة التوتر "[٥٠] غير أن مسار البحث ، فيما تلا ، لم يلحّ على التشابه بقدر ما ألحّ على الاختلاف فقد اكتفى ، في بيان التشابه ، بالإشارة إلى أن الفجوة التي يكشف عنها كمال أبو ديب ليست إلا نوعاً من الانزياحات اللغوية لدى كوهن الذي ميز بين الانزياح السياقي والانزياح الاستبدالي ، هذا الانزياح الاستبدالي هو نفس ما يسميه أبو ديب بالفجوة[٥١]. وفي المقابل عرض حسن ناظم أوجه الاختلاف بين الرجلين[٥٢] ويمكن إجمال ذلك في هذا الجدول :

كوهن	أبو ديب
الشعر # النثر ===⇐ الشعرية تختص بالشعر	الشعر اللاشعر ===> الشعرية تختص بالخطاب الأدبي
النص الشعري يُدرس في علاقاته الداخلية فقط	ضرورة دراسة علاقات النص الخارجية التي تتكامل مع دراسة علاقاته الداخلية
" الانزياح " مفهوم نظري يتعلق باللغة فقط	" الفجوة : مسافة التوتر " مفهوم يغطي التجربة الإنسانية بكل أبعادها ==>

	الانزياح هو أحد وظائف " الفجوة "
شعريته لسانية تعالج الشعر بوصفه لغة ==> لذلك فالشعر لا يترجم	تشمل " الفجوة " مسافة التوتر " التصورات والأشياء ==>مشروعية ترجمة القصائد

وقد قادت المقارنات حسن ناظم إلى معالجة مقارنة ثانية كان طرفاها أساساً أبو ديب ونظريات القراءة والتلقي اعتماداً على وجود صلة أكيدة بين مفهوم " الفجوة : مسافة التوتر " وهذه النظريات .

ونظرية القراءة وجمالية التلقي تتكفل بوظيفة تفسير سر بقاء النصوص الأدبية ، وهي تفسر هذا الاستمرار بـ " تعدد المعاني الناجم عن عدم إحالة النص على مشار إليه معين ... ويكون القارىء فاعلاً أساسياً في تنشيط النص للإيحاء بدلالات جديدة ومتغيرة عبر تاريخ تأويلاته"[53] علماً بأن القارىء " ليس ذاتاً أو شخصاً وإنما هو دور يجسد الشفرات لممارسة القراءة "[54] وترتبط هذه الهوية بمفهوم "أفق الانتظار "، والنص الجيد مرتبط بدرجة تخييب الانتظار ، ويصل حسن ناظم هنا إلى أن مفهوم خيبة الانتظار هو نفس ما يسميه أبو ديب " كسر بنية التوقعات ".

النقد :

لئن كان نقد المحتوى – عادة – أكثر إغواء فإننا سنسعى في هذا الموقف إلى التوقف قليلاً فقط عند المحتوى للتركيز أكثر على الجانب المنهجي لأن شأن العمل الأكاديمي ، في نظرنا ، شأن النص الإبداعي ليست الحيلة في معانيه بل في طرائق رصفها .

ولعل أولى القضايا بالطرح في المحتوى عبثية المسار المضموني ، فنحن ندور في كامل العمل حول فكرة محورية هي أن

الشعرية تختص باللغة التي ليس لها غائية مغايرة ، وحف بهذه الفكرة قضايا متعددة كلما فرغنا من إحداها نجمت لنا أخرى فنعود عَوداً على بدء ، ذلك دأبنا في كل الكتاب . على أن هذا لا ينفي أهمية القضايا المطروحة ، لولا أنها بقيت غير محكمة التوظيف ، فعيب النص ، من حيث المحتوى ، في بنائه لا في مادته التي إذا كان بعضها غير موظف فإن بعضها الآخر جاء عاماً كما هو الشأن بالنسبة إلى حديثه عن القراءة حيث وجدنا جمعاً بين ياوس وريفاتير وكوهن وفيرو ، فهل يعني هذا أن حسن ناظم يعتبر أن القراءة عند كل هؤلاء – ومعهم كمال أبو ديب – واحدة ؟ إذا كان الأمر كذلك فقد كان ينبغي الوقوف مطولاً عند النقاد العرب . فنصوص المدونة النقدية في التراث العربي قد تمثلت القراءة باعتبارها أحد الأطراف الأساسية في الشعرية ولا أدل على ذلك مما نجد عند حديث الجرجاني في " أسرار البلاغة " من جمل تنم عن إدراكه لضرورة توفر استعداد لتقبل نص قائم على جمالية الغموض فالمتتبع لهذه الجمل تستوقفه ألفاظ وعبارات من نوع " الاستنباط " و"التدبر " و"التأمل" و" الكد " و" التأول " و" تكلف الغموض "... يقول الجرجاني : "ومن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق له ومعاناة الحنين نحوه كان نيله أحلى وبالميزة أولى... وكذلك ضرب المثل لكل ما لطف موقعه ببرد الماء على الظمأ[٥٥] لقد ركض حسن ناظم في المدونة وراء كل حديث عن القراءة دون تمييز بين أن يكون لفظ " القراءة " مقصوداً بمعناه الاصطلاحي المنهجي (أي كمفهوم مركزي) كما هو الشأن عند ياوس وأن يكون مفهوماً " هامشياً " مساعداً فقط . وهذا ، في ظني ، خلط يمس الأصول المنهجية فنحن لا نظفر بحدود واضحة للمفاهيم ، وهذا الأمر يدعونا إلى ضرورة إلاء الجانب المنهجي بعض ما يحتاجه من توقف ، لأنه ، في نظرنا الأخطر (إذ العمل أكاديمي) ولأن جانب المحتوى على قدر من الميوعة بحيث يستحيل تقديم فهم نهائي لأبعاد الشعرية "[٥٦].

أ - في المصطلح : تراوح العمل بين الحرص على تحري المصطلح المعرَّب الذي مثل دائماً أكبر معضلات الدراسات العربية وبين التهاون في التزام مصطلح واحد وأبرز مثال للحرص على تحري المصطلح الوقوف المطول عند استعراض المقابل العربي لـ Poétique، فقدم لنا أكثر من عشرة مقابلات مختلفة وحرص على رد كل ترجمة لأصحابها وقد يعمد أحياناً إلى التدخل لتقويم المصطلح (مثلاً الترجمات ١... ٦ في الصفحة ١٥) ثم شفع ذلك ، لمزيد التوضيح بمخطط توضيحي (ص ١٨) وإذا كان هذا أمراً محموداً منهجياً فإن ما يعاب عليه هو عدم بناء النتائج على مقدماتها فقد كان ينبغي أن يؤدي هذا الخلاف إلى الإقرار بأن اختيار مصطلح " الشعرية " من دون كل المصطلحات الأخرى يخضع إلى حد كبير إلى الاعتباطية (تماماً كاختيار أي مصطلح آخر)، غير أن حسن ناظم يزعم أن هذا المصطلح " مقابل مناسب لـ Poetics .. وربما تكون وجهة النظر هذه مستندة فقط وببساطة إلى أن لفظة (الشعرية) قد شاعت وأثبتت صلاحيتها في كثير من كتب النقد فضلاً عن الكتب المترجمة إلى العربية ، وبهذا ترسيخ لقضية توحيد المصطلح في الوقت الذي يخبو فيه كثير من بريق البدائل الأخرى "[٥٧]. ألم يتساءل حسن ناظم ، وهو في عمل أكاديمي ، عما يعنيه لفظ " مناسب " وعن المقاييس التي توصل بها إلى الحكم بأن هذا المقابل "أثبت صلاحيته " ؟ لقد بان لنا أن الحرص المفرط في تحري المصطلح العربي لم يكن يرتكز إلى آليات صارمة أو دقيقة . ولسنا نزعم امتلاك هذه الآليات ولكن حسبنا أن نستأنس ببعض الحدود لنصل إلى غير ما وصل إليه صاحبنا، ولتكن هذه الحدود والضوابط مما ورد على لسان المؤلف نفسه ، نعني بذلك الحرص على " توحيد المصطلح ". ألم يكن أولى بحسن ناظم أن يعود إلى المعاجم التي تصدرها المجامع اللغوية أو تصدرها بعض اللجان ؟ أليس ذلك أسلم السبل إلى تكريس

وحدة المصطلح ؟ وليغفر لي المؤلف استهانتي بعملية التتبع التي قام بها لإحصاء الترجمات العربية للفظة Poétique لأن كل إحصاء يستحيل إلى عملية غير علمية يُلجأ إليها لتبرير موقف مسبق لا أكثر ويكفي هنا أن أضيف إلى مخططه التوضيحي أسماء أخرى تبنت - مجتمعة ومتوحدة - مقابلاً غير الذي اختاره هو ، وأعني بذلك ، على سبيل المثال ، " المعجم الموحد لمصطلحات اللسانيات "(٥٨) الذي ساهم فيه عشرة باحثين ، والذي تم إقراره " من طرف مؤتمر التعريب الخامس الذي عقد بعمان (المملكة الأردنية الهاشمية) بتاريخ ٢١ - ١٩٨٥/٩/٢٥ "(٥٩).

وفضلاً عن هذا فإن المصطلح المختار ، أياً كان ، يجب أن يحقق على الأقل خصيصتين متكاملتين هما الاستقلالية والكفاية حتى نضمن الوضوح لعدم اشتراك المصطلح بين مفهومين مختلفين ، ونكفل قدرته على أداء الدلالة المنوطة به بأمانة ، فهل يحقق مصطلح "الشعرية" هاتين الخصيصتين ؟ وإلى أي حد يستقل مفهوم الشعرية المقابل لـ Poétique عن مفهوم الشعرية المقابل لـ Poéticité(٦٠) ؟

وليست معضلة المصطلح في كتاب حسن ناظم مقتصرة على هذا، بل لعل هذا أهون ما فيها ، فنحن نصطدم بظاهرة خطرة تتمثل في تعدد المقابلات العربية (أو اضطرابها) لنفس المصطلح الغربي ويكفي أن نعرض بعض النماذج :

المصطلح الغربي	المصطلحات المستعملة	الصفحات
١ - l'oeuvre	الأثر	٣٣ و ٣٤
	عمل	٦
٢ - approche	مقترب	٣٥
	مقاربة	٥٥

المصطلح	المقابل العربي	الصفحة
٣ – Sémiologie	علم العلامات	٦٤
	علم الإشارات	٦٤
	نظرية الدلائل	٦٨
	السيميولوجيا	٦٥ و ٦٨
٤ – (axe) syntagmatique	محور التأليف	٣٧ و٩٥ و٩٩
	محور التوزيع	١١٧
	المحور السياقي	١٢٥
٥ – (Rapports) Syntagmatiques	علاقات سنتاكمية أو سياقية	٥٩ و ٦٠
	علاقات سنتاكمية	٥٨
٦ – associative	علاقات إيحائية	٥٨
	علاقات إيحائية أو استبدالية	٥٩
٧ – Synchronique	الدراسة التزامنية	٣٥و ٧١
	علم اللغة السنكروني (التزامني)	٥٣
	مستوى التزامن	٥٤
٨ – Diachronique	الدراسة التعاقبية	٥٣ و ٧١
	علم اللغة الديكروني (الزمني)	٥٣
	مستوى التعاقب	٥٤
٩ – signe	إشارة لغوية	٦١ و٦٣ و٦٤ و٦٥
	علامة	١٢٧
١٠ – dénotation	دلالة المطابقة	١١٥
	الدلالة التصريحية	١١٨

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وفي مقابل هذا وقع المؤلف في الخطإ المقابل حيث وجدنا في بعض الأحيان استعمالاً لمصطلح عربي واحد مقابل مصطلحين غربيين أو أكثر وهذه بعض نماذج لذلك :

المصطلح العربي المستعمل	المقابل الغربي	الصفحات
١ – التأليف التأليف (محور)	combinaison syntagmatique	٩٩ – ١٢٥ ٩٥ – ٩٩ – ١٢٥
٢ – الاختيار	selection paradigmatique	٩٩ – ١٢٥ ٩٩ – ١١٧
٣ – علاقات استبدالية محور الاستبدال	associative paradigmatique	٥٩ ١٢٥

ولابد قبل الانتهاء من مسألة المصطلح من الإشارة إلى تردد المؤلف الجلي في ترجمة بعض المصطلحات من الفرنسية حيناً والإنجليزية حيناً آخر من قبيل تردده بين Sémiologie (الفرنسية) وSemiology (الإنجليزية) (ص ٦٤) أو جمعه بينهما في ترجمته لمصطلحات سوسير حيث أخذ من الفرنسية مصطلحي langue - parole ومن الإنجليزية مصطلح Language[٦١] ومما يدل على أن الخلط ليس وليد سهو إفرادُ المؤلف هامشاً امتد على خمسة أسطر لمناقشة ترجمات هذه المصطلحات دون أن ينتبه إلى أن كلمة language تحمل رسماً إنجليزياً ، أما الرسم الفرنسي فهو langage[٦٢].

التناقض : فاجأتنا هذه الظاهرة في عمل نُوه منذ البدء إلى أصله الأكاديمي ، والغريب أن حسن ناظم يبدو واعياً بهذا التناقض أحياناً ، بل ويصرح بوجوده فيقول : " ستبدو المناقشة ذات تضارب أو تناقض واضحين "[٦٣] ويكفي ، لهذا ، الإلماحُ إلى موطنين لهذا

التناقض: أما أولهما فيقع في الصفحة ١١٣ حيث يقول أولاً : " بيد أن كوهن يعرض تمييزاً بين استهلاك الشعر وعملية تأمله ويربط هذين الطرفين بطرفين آخرين هما : الجمال والعلم على التوالي . ولكي لا يصمت كوهن أمام الشعر ، بل ينزله من تعاليه السامي ، ولكي لا يكون تحليله قصيدة ثانية على قصيدة أولى، يختار طريق العلم . فالاستهلاك تذوق والتأمل معرفة ، وينبغي – حسب كوهن – أن نمارس هاتان العمليتان في حياد مطلق " ثم يقول في نفس الصفحة : " وبهذا يصبح محتماً تداخل الاستهلاك الجمالي مع التأمل العلمي ليكون الأول برهاناً على صحة القوانين التي يستنبطها الثاني ، فضلاً عن البراهين الإجرائية الأخرى "، وأما الثاني فهو في الصفحة ١٢٣ حيث يقول أولاً : " وقد صرح أبو ديب أن شعريته ليست لسانية فهو يعتمد – في تحليلاته – على لغة النص أي مادته الصوتية، مبتعداً – بذلك – عن الوسائل التي لا تخضع للنقد في مستواه الآني ، منها وسائل ربط الشعرية بالطقوس والأسطورة والموسيقى أو ربطها بعقد القمع والجنسية sexuality كما هي عند فرويد ويونغ أو ربطها بالحس الديني... إن البحث في الشعرية – حسب أبو ديب – هو بحث في العلاقات المتنامية بين مكونات النص على مستوياته الصوتية والإيقاعية والتركيبية والدلالية والتشكيلية "[٦٤]. ثم يقول في نفس الصفحة : " إلا أن أبو ديب يؤكد في تطبيقاته بالذات[٦٥] أن المكونات التي تتجلى فيها الشعرية غير مقتصرة على البنيات اللغوية فمن الممكن والمشروع أن تكون المكونات " مواقف فكرية أو بنى شعورية أو تصورية مرتبطة باللغة أو التجربة أو بالبنية العقائدية (الإيديولوجية) أو برؤيا العالم بشكل عام ".

ولعل مرد هذا الانزلاق إلى التناقض بعض قصور في تنظيم المادة وتمثلها بشكل منهجي ، وهو قصور امتد إلى مجالات أخرى للنص يمكن إجمالها في النقاط التالية :

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

أ – في بعض التعريفات (ونخص تعريف langage) نجد كثيراً من التعمية حتى وددنا لو أن المؤلف اكتفى بترجمة حرفية (وأمينة) لنص سوسير عوض أن " يعرف " لنا المصطلح بما لا نخرج منه إلا بفكرة مبهمة قاصرة حين يقول : " وتبدو اللغة متجانسة – حسب تصور سوسير – إذا ما قورنت باللسان language اللامتجانس لأنه يتضمن جوانب فيزيائية وفسلجية وسايكولوجية ، فالمقصود باللسان إذن هو اللسان البشري في جوانبه السالفة الذكر "[٦٦]، وأين هذا من تعريف سوسير وضوحاً حيث يقول إن مصطلح langage يعني " قدرة الإنسان الطبيعية على التعبير والتواصل بواسطة العلامات اللغوية "[٦٧].

ب – طرأ على عملية نقل الشواهد بعض الاضطراب فلم تخل بعض الشواهد من تحريف لئن لم يخل بالمعنى فهو يخل بأمانة النقل وبشروط الأكاديمية من ذلك ما ورد في الصفحة ٧٩ نقلاً عن " نظرية المنهج الشكلي " (الإحالة ٤) حيث تغير المصطلح الفرنسي littérarité في النص الأصلي إلى مصطلح انجليزي literearity في نص حسن ناظم. وأشنعُ من هذا ما اعترى بعض المعطيات من تشويه أثناء انتقالها من مصدرها (كتاب " نظرية المنهج الشكلي ") إلى كتاب حسن ناظم ، حيث يُفهم من الجملة التالية : " لابد من التنبيه إلى أن الصورة الشعرية كانت قد تراجعت مهمتها وأخذت دور وسيلة من وسائل متعددة في الشعر ، بعد أن كان الشعر – قبل الشكليين يعرض بأنه التفكير بوساطة الصور (بوتبنيا) Potebnia .."[٦٨]، إن كلمة " بوتبنيا " مصطلح يختزل مفهوم التفكير بوساطة الصور. وقد تغافل عن إشارة وردت في النص الأصلي تعرف بـ Potebnia اللغوي السلافي .

ج – وقد امتد هذا الخلط إلى بعض الأسماء العربية حيث أصبح كل من توفيق بكار ورشيد الغزي ، توفيق حسين بكار وحسين الغزي ولا ندري لهذا سبباً[٦٩].

د – ولم تسلم لغة الكتاب من بعض المآخذ فقد أطرد في العمل تركيبٌ بدا لنا غريباً ، فقد تكرر التركيب المشابه لـ : " تنظر إلى الأشياء كونها كيانات مجردة " (ص ١٠٤) فنفس البنية تتكرر في كثير من المواطن (مثلاً الصفحات : ٦ و٣٦ و٤٢ و٥٩ و٧٠ و٧٣ و٩٠ و١١٦ وغيرها) وكذلك الشأن مع تركيب آخر غير عربي تكرر بكثرة في العمل بشكل يوحي بأن الأمر ليس زلة ولا خطأ طباعياً ونعني بذلك البنية التالية : " على الرغم من ... إلا أن ... " التي تكررت في الصفحات ٤٠ و٤١ و٦٧ و٦٨ و٨٩ و٩٠ و١٠١ و١١١ وغيرها .

ويعن لنا قبل الانتهاء من هذا أن نبدي استغرابنا من عدم تذييل المؤلف عمله بقائمة في المصطلحات الغربية وما يتنباه مقابلاً لها (كما يُفعل عادة) .

إن هذا العمل ، فيما نرى ، سعى إلى تجميع كل ما يمس الشعرية من قريب أو بعيد حتى بدا العمل خليطاً غير منظم (بالشكل المنتَظر من عمل أكاديمي) ، ولو عالجه صاحبه بتأنٍ أكثر لآل به الأمر إلى التخفيف من عبء المحتوى وكثافته وإلى إلغاء العناصر التي بقي حضورها غير مبرر ككثير من التفاصيل في حديثه عن اللسانيات. فأنت حين تقبل على هذا العمل تحتاج إلى إعادة تأليف لعناصره وإنك ، على كل ما ذكرنا من هنات ، لواجد في مادة هذا العمل غَناء كثيراً .

الهوامش

(١) مصطلح Poétique كان مثاراً لعدة ترجمات نتعرض لها لاحقاً أثناء العرض . لكننا نستعمل المقابل " شعرية " لا إيماناً بأنه الأفضل وإنما تناغماً مع الأثر المقدم الذي يتبنى هذا المصطلح .

(٢) ينظر مصطفى الكيلاني : في مراجع نقد الظاهرة الشعرية المعاصرة . مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية بسوسة " موارد " ١٩٩٦ ص ١٥ .

(٣) مفاهيم الشعرية ٥ .

(٤) المصدر ٦ .

(٥) ن م١٢ لكنه سيعود لاحقاً ليقر أن حازماً يقترب في استعماله من معناها العام . انظر ص ١٣ .

(٦) ن م ٩ .

(٧) ن م ٩ .

(٨) ن م ١٣ .

(٩) سنعمد إلى استعمال المصطلح الفرنسي .

(١٠) ن م ١٤ و١٦ .

(١١) ن م ١٧ .

(١٢) ن م ١٩ .

(١٣) ن م ٢٠ .

(١٤) ن م ٢٣ .

(١٥) ن م ٢١ .

(١٦) ن م ٢٥ .

(١٧) ن م ٢٧ .

(١٨) ن م ٢٨ .

(١٩) ن م ٢٨ .

(٢٠) ن م ٢٩ .

(٢١) ن م ٣٠ .

(٢٢) ن م ٣١ .

(٢٣) ن م ٣١ .

(٢٤) ن م ٣٢ .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(٢٥) ن م ٣٦ .

(٢٦) ن م ٣٨ .

(٢٧ ن م ٣٨ .

(٢٨) ن م ٥٤ .

(29) Roman Jakobson : Essais de linguistique générale, trad. Nicolas Ruwet, Paris, éd. Minuit 1974.

(٣٠) المصدر ٥٩ .

(٣١) ن م ٦٦ .

(٣٢) ن م ٦٨ .

(٣٣) ن م ٦٩ .

(٣٤) ن م ٨٢ .

(٣٥) ن م ٨٣ .

(٣٦) ن م ٨٥ .

(٣٧) ن م ٨٦ .

(٣٨) ن م ٩٨ .



(٣٩) ن م ٩٩ .

(٤٠) ن م ١٠٤ .

(٤١) ن م ١٠٥ إلا أن حسن ناظم سيعود لينتصر لياكبسون .

(٤٢) ن م ١١١ .

(٤٣) ن م١١١ .

(٤٤) ن م ١١٤ .

(٤٥) ن م ١١٥ .

(٤٦) جان كوهن : بنية اللغة الشعرية ، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري . الـدار البيضـاء . دار توبقال ١٩٨٦ ص ١٩٣ .

(٤٧) كوهن ٢٠٣ .

(٤٨) مفاهيم الشعرية ١٢٣ .

(٤٩) ن م ١٢٥ .

(٥٠) ن م ١٢٨ .

(٥١) ن م ١٣٣ .

(٥٢) ن م ١٢٩ - ١٣٠ .

(٥٣) ن م ١٣٤ .

(٥٤) ن م ١٣٥ .

(٥٥) عبدالقاهر الجرجاني : أسرار البلاغة تح هـ . ريتر بغداد ، مكتبة المثنى ١٩٧٩ ص ١٢٦ .

(٥٦) على حد عبارة كمال أبو ديب . انظر " في الشعرية "، بيروت ، مؤسسة الأبحاث العربية ١٩٨٧ ، ص ١٦ .

(٥٧) مفاهيم الشعرية ١٧ .

(٥٨) المعجم الموحد لمصطلحات اللسانيات ، تونس ، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، مكتب تنسيق التعريب ١٩٨٩ .

(٥٩) نفسه ١٢ .

(٦٠) انظر مثلاً ياكبسون في Questions de poétique, Paris, Seuil 1973 P. 123 .

(٦١) مفاهيم ... ٥٠ - ٥١ - ٧٤ ...

(٦٢) ن م ٧٤ الهامش ١٠ .

(٦٣) ن م ٤٩ .

(٦٤) في الأصل " تشكلية "، انظر أبو ديب : في الشعرية ٢٢ .

(٦٥) لم نجد فرقاً يذكر بين مصطلحي التحليلات والتطبيقات في هذا الموضع .

(٦٦) مفاهيم ... ٥٠ .

(٦٧) انظر ٢٥ De Saussure, Cours de linguistique Générale, Lausanne, Payot P, 25. ونجد نفس التعريف تقريباً في Dictionnaire de linguistique (Jean Dubois et autres), Paris, Larousse 1973, p. 274.

(٦٨) مفاهيم ... ٨٠ .

(٦٩) ن م ١٥ و١٨ .



جماليات البساطة

في رواية أصوات الليل

http://Archivebeta.Sakhrit.com

ماجدة حمود

يقال إن الرواية ابنة المدينة لكن ثمة روايات تنقض هذا القول، لتثبت لنا أن الفن الحقيقي لا يخضع لقواعد مسبقة أو لأقوال جامدة، والدليل على هذا القول رواية محمد البساطي[1] " أصوات الليل " التي تنقلنا إلى عالم بكر ، تكاد تكون فيه الطبيعة أحد أبطاله ، إذ تمتزج القرية بأبنائها من البشر والحيوانات لتشكل لنا إيقاعاً واحداً هو : "أصوات الليل ".

يحاول الروائي أن يسمعنا في روايته صوتاً تاه في زحمة الحياة في المدينة ، صوت البراءة الأولى والجمال والعطاء، وقد جسد كل ذلك عبر صوت محوري هو صوت المرأة العجوز (بدرية) .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

دلالة العنوان :

تبدو لنا الطبيعة في الليل أكثر سكوناً وبالتالي أكثر تسامحاً في سماع أصوات الطبيعة ، صغيرها وكبيرها ، فتبدو لنا هذه الأصوات أكثر وضوحاً وربما أكثر رسوخاً في الوجدان ، لذلك نجد أن هذه الأصوات تخبو مع ضوء الفجر ، فيسود السكون مع طلعة النهار ، ويبدأ العجوز والرضيع بالنوم .

لاشك أن إضافة الليل إلى الأصوات يكسبه جمالاً خاصاً ، فالراوي يكاد يلغي الصوت أي الحياة مع بزوغ الفجر ، كذلك مثل هذه الإضافة تؤدي إلى أنسنة الطبيعة من جهة ، وإبراز صوت الإنسان من

في العتمة ، ينصت لتأوهاتها تأتي عبر الحارة ، تتدفق في صمت الحجرة ، تخفت ، تظل هناك غير بعيد ، ترتعش كشعلة لمبة ، يستلقي على ظهره محاولاً التقاط الصوت ثانية، وتطغى أصوات أخرى : فئران تصيء ، تنبش عند عتبة الباب، وديك يصيح في حوش بيته ، يرفرف بجناحيه ، وقرقرة الدجاج يفر منه وهمهمة حمار جاره " أبو العينين " ودبيب حوافره محاولاً الإفلات من الوتد ، يعود صوتها زاهياً بين الأصوات الأخرى ، بحته الناعمة ، تنادي زوجها..."[٢].

وهكذا تلتقي في الليل أصوات الكائنات الحية جميعاً ، إلا أن الصوت الإنساني من بين الأصوات جميعاً قد حاز على اهتمام الراوي فوصفه أكثر من غيره ، إذ يسبغ عليه صفتي الزهو والنعومة .

بفضل هذه الرواية استطعنا أن نعيش لحظة استثنائية في حياة الإنسان ، إنها لحظة امتزاجه بالطبيعة عبر امتزاج ذكريات الشباب بالطفولة في مرحلة الشيخوخة التي هي أقسى مراحل العمر ، فخفف هذا الامتزاج ، إلى جانب دفء الذكريات وحميمية العلاقات الإنسانية من وطأة هذه المرحلة الصعبة من العمر .

إننا نسمع صوتاً قلما نسمعه في الرواية العربية ، إنه صوت الحياة وقد آذنت بالمغيب ، ولم يبق من عزاء سوى الذكريات ، فتزداد عطاء ورهافة وإنسانية ، إنها بذلك تهرب من ليل يلاحقها بظلمته إلى ليل يمتعها بجماله .

يلتقي عنوان هذه الرواية بعنوان وجدناه في إحدى قصص مجموعة جبرا إبراهيم جبرا " عرق وقصص أخرى " إلا أن " أصوات الليل " عند جبرا تقتصر على الصوت البشري الذي يصخب في مدينة مزيفة ، تحمل المرض والموت ، ولا تبشر ببزوغ تطور حقيقي في حياتنا ، لذلك باتت أصوات الليل في هذه القصة أفكاراً متصارعة ، لا تصغي لنداء الطبيعة ، ربما لأنها تعيش في مدينة ملوثة[٣].

البناء الروائي لأصوات الليل :

نعايش في هذه الرواية عوالم ومشاهد أشبه بلقطات سينمائية، عبر سبعة عشر فصلاً، يدور معظمها حول تداعيات العجوز بدرية (أحد عشر فصلاً) في حين وجدنا الفصول الستة المتبقية تتحدث عن عجائز آخرين يعيشون مع بدرية في الفضاء المكاني نفسه ، ويتحركون غالباً في الليل ، ليشكلوا صوتاً من أصواته .

نستطيع أن نلمس في كل فصل من هذه الفصول خصائص القصة القصيرة، من حيث تكثيف الحدث واللغة وقلة عدد الشخصيات ، لكن مما منح هذه الفصول خصائص البناء الروائي هو وجود فضاء مكاني واحد تتحرك فيه شخصية واحدة مركزية (بدرية) في معظم الفصول ، لنعيش فيها لقطات هامة من حياتها ، دون التزام بالتتابع الزمني لهذه اللقطات !

من الملاحظ أن الكاتب قد رصد في الفصل الأول عالم العجائز بكل تفاصيله النموذجية ، ثم يبدأ بتخصيص هذا العالم في الفصل الثاني، فيبرز لنا الفضاء الذي يتحرك به الحاج بسيوني ، وفي الفصل الثالث نلمح شخصيتين ثانويتين (بدوي ، هلال) وفي الفصل الأخير (السابع عشر) نجد خاتمة الرواية تسرد لنا لحظات بسيوني الأخيرة .

هنا لابد أن يتبادر إلى الذهن السؤال التالي : لماذا خلت الافتتاحية والخاتمة من ذكر للشخصية المحورية (بدرية) ؟ واكتفت بالحديث عن شخصية لا نسمع صوتها في مشاهد أخرى من الرواية !

لعل المؤلف يريد أن يوحي لنا أن شخصيات روايته سواء أكانت رجلاً أم امرأة ، تعيش في بيئة واحدة تشكل وجدانها وتجعلها تدور في فلك مصيري واحد ، وأن بدرية ليست سوى صوت رمزي يمثل

الشخصيات الأخرى فيختصر كينونتها الإنسانية ، لهذا اختلفت الشخصية في الافتتاحية والخاتمة (بسيوني) وإن كانت تومىء إلى مشاركتها المصير ذاته .

لا تبدو لنا المشاهد مرتبة ترتيباً منطقياً ، أي وفق تتابع زمني ، إذ يختلط الحاضر بالماضي ، دون أن يفسح المجال للمستقبل بل يبدو لنا إيقاع الزمن الحاضر باهتاً أمام طغيان تداعيات الماضي ، وبهذا يحس المرء أن الإنسان في أواخر عمره لا يعيش الحاضر بقدر ما يعيش الماضي .

ولعل جمالية المشهد تكمن في تنوعه ، ليس فقط على الصعيد الزمني (بين الحاضر والماضي) وإنما على صعيد التنوع المكاني (المقهى، البيت ، الطريق ، النهر ، الحوش ...) وقد لاحظنا انفتاح معظم هذه الأمكنة ، حتى الغرف المغلقة لابد أن نلمح كوة في سقفها وفي نوافذها تنفتح على ضوء " القمر الشاحب " وعلى الأصوات الليلية المتنوعة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شكل فضاء القرية مكاناً آمنا للإنسان ، لذلك حين تخرج (بدرية) إلى المركز لقبض المعاش الشهري تتعرض لمتاعب العالم الخارجي ، فمثلاً تعيش رعب المظاهرات التي حدثت على ما يبدو في السبعينات ، مما يجعلها تتذكر يوم وفاة عبدالناصر ، حيث خرجت النسوة مولولات من القرية إلى المحطة ، كذلك الرجل (حسين العوض) حين سافر إلى العراق يعاني مآسي الحرب (التي لا نعرف هل هي حرب الخليج ، أم الحرب الإيرانية العراقية) المهم أنه يعود إلى قريته وقد فقد صحته وأحرقت نخيله ، وهو كل ما يملك !

ومما أكسب المشهد حيوية ، بالإضافة إلى هذا التنوع ، دقة الوصف وغناه ، ففي الليل مثلاً نتابع ، بفضل الراوي ، دقائق حياة

العجوز (هلال) منذ دخوله البيت وحتى نومه " تتدلى أعواد الذرة من التعريشة، تبدو في ضوء القمر الشاحب كثعابين انزلقت من جحورها ، يغسل هلال قدميه من مياه الطلمبة تتوسط الحوش ، أحياناً يجد على سطح الفرن لفة برسيم داخلها رغيف وغموس، يتربع بجوار الطلمبة ، يتناول طعامه والجدي إلى جواره يعض أعواد البرسيم ، بعدها يحمل موقد النار من فوق سطح الفرن ، به بقايا قوالح مطفأة ، يشغلها ويمضي به إلى مرقده، الفرشة ملمومة بركن المدخل كومة قش يفرد فوقها فوارغ من الخيش ، يرقد ملتفاً بعباءة من الصوف ، رأسه بعد أن خلع العمة صغيراً أملس ... وعاء النار بجواره صيفاً وشتاء . قال لأصحابه إن النار ونس ..."[4].

لو تأملنا هذا المقطع الوصفي لوجدناه يموج بالحياة ، فقد بدا الوصف ممتزجاً بنبض الحياة الإنسانية ، حيث نجد (هلال) محور الوصف ؛ إذ لا وجود للأشياء إلا بوجوده ، حتى الحيوان يبدو في مثل هذه البيئة متعايشاً مع الإنسان يمارس طقوسه اليومية في صحبته (يأكل طعامه في الوقت الذي يأكل فيه الإنسان) .

ومما أضفى جمالية خاصة على هذا المشهد أنه بدا نابضاً بروح البيئة القروية البسيطة (الطعام ، الفراش ، الأقوال الشعبية : النار ونس) كل ذلك أوحى لنا بفقر الإنسان الذي يعيش في الريف وتأقلمه معه ، مما أدى إلى تعاطف المتلقي مع الشخصية ، إذ يدهش لروعة تأقلم الإنسان مع ظروفه البائسة ، وقدرته على اختراع أفراح صغيرة تجعل حياته القاسية محتملة ، كالسهر اليومي في المقهى ، وإعطاء الكلب نصف رغيف أثناء العودة إلى البيت ، والنوم إلى جانب موقد النار في الصيف !! حتى الرجل المريض (والد بدرية) نجده في النهار يرفض البقاء دون عمل رغم أن المرض ، قد هدّ جسده، فيستغل قدرته على تحريك يديه في فتل الحبل الثخين .

ومما منح هذا المشهد أفقاً جمالياً أيضاً امتزاج الوقائع بالتخييل، فبدت أعواد الذرة في ضوء القمر الشاحب كثعابين انزلقت من جحورها ، وإن بدا لنا المؤلف يعول على دقائق الواقع وحركيته أكثر من التخييل، لذلك كثرت لديه الأفعال ذات الدلالة الحركية التي ترتبط ، غالباً ، بالزمن الحاضر (تتدلى ، يغسل ، يتبرع ، يتناول ، يعض ، يحمل ، يشعل ، يمضي ، يفرد ، يرقد ، خلع) مما يزيد في حيوية المشهد ، فيبدو لنا مجسداً في حاضرنا ، ويدفع المتلق إلى التفاعل مع تفاصيله .

الشخصية الروائية :

إن (بدرية) كما لاحظنا سابقاً هي الشخصية المحورية ، تحيط بها مجموعة من الشخصيات الفرعية (هنيدي ، حسنين العوض ، فاضل، العكر ...) ، التي تستمد مبرر وجودها ضمن السرد الروائي من علاقتها بالشخصية النسوية . يسرد الراوي في " أصوات الليل " لقطات من حياة الأرملة (بدرية) التي استشهد زوجها في حرب (١٩٤٨) ، وكي يضفي مصداقية على الشخصية الروائية التي سيقدمها لنا نجده ، منذ بداية المشهد الذي تظهر فيه ، يحدد الفترة الزمنية " وخلال نصف قرن لم تغير كثيراً من عاداتها "، وبذلك يختصر لنا ملامح حياتها البسيطة ، التي تمتاز ، مع ذلك ، بعمق إنساني لا يمكن أن يمحى بسهولة من الذاكرة .

وحين يبدأ الراوي في الفصل الرابع سرد تاريخها الشخصي ، يحدده بأهم يوم في حياتها ، إنه (الثامن عشر) من كل شهر ، يوم خروجها ، من قريتها إلى المركز لقبض معاشها ، حيث تلتقي بـ(هنيدي) وبالعالم الخارجي !.

لو تأملنا دلالة اسم (بدرية) لوجدناه يوحي بجمال الشخصية جمالاً روحياً وجسدياً ، مما أهّلها لتكون الشخصية المحورة في الرواية .

ولعل الجمال الروحي الذي تتمتع به الشخصية أكثر بروزاً في الرواية ، فقد عايشناها في فترة ذبول الجمال الجسدي في مرحلة الشيخوخة ، ولم يتبق للشخصية سوى ما تتمتع به من خصال روحية ترتكز في مجملها على العطاء والمحبة ، لذلك نجدها كلما عادت من المركز ، تحمل لجاراتها ما طلبنه من حاجيات تفتقر لها القرية الصغيرة " بعضهن يدفع لها ، والبعض الآخر يؤجل لما بعد ، وحتى لو لم يدفعن، هي لا تذكر أحداً بما عليه ، بيتها مفتوح للجميع ، ومعاشها يكفيها ويفيض ، أكبر من أجر أي واحد من رجالهن ، وتعيش بطولها، كل هذا الكلام يقلنه من وراء ظهرها ، تردده هي أحياناً في وجوههن، يدخلن بيتها ويخرجن ، قليلاً ما تتحرك من مكانها على الشلتة بعد أن وهنت ساقاها ... لذلك تضع لهن علب الشاي والسكر والملح والزيت على سطح الفرن في الحوش ، هن لا يطلبن غيرها ..."(٥).

إن عطاءها لا يقتصر على جيرانها الأقربين فقط ، وإنما نجدها توزع الحلوى على العجائز الذين لا تعرف أسماءهم ، كل ما تعرفه عنهم أنهم أصدقاء هنيدي (رفيق طفولتها) لذلك " تخلف وراءها دائماً رائحة المسك ..." المنبعثة من خصالها الطيبة ، وأحاديثها التي تحكيها لـ(هنيدي) عن ذكريات طفولتهما المشتركة ، حين تلتقي به مرة كل شهر قبل ذهابها إلى المحطة لتركب القطار من أجل المعاش ، فتبدو هذه الذكريات أشبه بطقس شهري تمارسه بدرية في دكان هنيدي ، وحين تبدو صامتة بعد أن التقت (حسنين عوض) نسمع هنيدي يقول لها : " ما يسكتك إلا المرض " نعيش مع بدرية أعماق الإنسان في أرذل العمر ، إذ تستمد فرحها ، وربما مبررات وجودها من ذاكرتها التي تتمحور على زمن الطفولة والشباب ، حيث نجدها تستنجد بها ، لتوقظ أجمل أيام حياتها ، فتنعش كيانها الذي أضعفه الزمن ، كذلك يستطيع الراوي بفضل هذه الذكريات ، أن يسرد لنا ماضي الشخصية ، وأهم المعالم التي

صاغت وجودها ، لذلك يبدو لنا مشهد الزفة على السطح مشهداً موظفاً ، يبرز لنا عمق العلاقة بينها وبين (هنيدي) ومحاولة (العكر) تنغيص هذا الفرح ، حين طرد هنيدي من الزفة ليحل محله في تمثيل دور عريس (بدرية) .

نحس ، هنا ، أن العجوز الأرملة متشبثة بهذه الذكريات ، لعلها تجد فيها تعويضاً عن حرمانها الطويل ، فتسترد قليلاً من الفرح المختبىء في ثنايا الذاكرة ، يمكن أن يمنحها بعض العزاء والقوة ، لتستطيع مواصلة حياتها الحافلة بالمتاعب والقهر !!

لذا بإمكاننا القول : إن الإنسان في كثير من الأحيان لا يعيش حاضره بقدر ما يعيش ماضيه ، ومثل هذا العيش يشكل عزاءه الوحيد في الهروب من حاضره التعس خاصة في أواخر العمر .

تلتقي في دكان هنيدي بـ (حسنين عوض) الذي عاد من العراق بعد غيبة أربعين عاماً ، حتى نسيه أهله وأصدقاؤه ، إذ كانوا يتكلمون عنه وكأنه مات ، وحين تراه بدرية "لا تصدق أنه هو " لذلك تلجأ إلى نكران معرفته ، وكأنها تهرب من ذكريات أرقتها طويلاً ولم تكن مصدر فرحها !!

فقد كانت علاقة بدرية بـ (حسنين) علاقة مغلّفة بالحلم ، ربما لأن اللقاء السريع بينهما كان مؤطراً بما يشبه الأحلام فالمكان هو (العشة) أي كوخ نسجته نباتات الطبيعة ، وكان المطر الغزير يشكل إيقاع هذا المشهد وأحد أسباب لجوء بدرية إلى كوخ حسنين، بالإضافة إلى الدخان المنبعث من الكوخ ، وقد لاحظت بدرية رتابة حركته ، فاستنتجت أنه لا يوجد من يحرك جمراتها، الأمر الذي شجعها على دخوله ، أعتقد أن هذه ملاحظة ذكية من المؤلف ، فقد استطاع أن يرسم لنا أعماق الشخصية النسوية التي تنتمي لبيئة محافظة تجعلها تتردد في اللجوء إلى مكان غريب ، حتى لو كانت في أمس الحاجة إليه .

إن هذا الإخلاص نلمسه حتى بعد انقضاء لحظات ضعف بدرية مع حسنين ، بعد أن صادفته في الكوخ ، إذ نجدها تتجنب لقاءه رغم ملاحقته لها ، ورغم تعلقها به ، الذي لمحناه من خلال اهتمامها بأنوثتها (بدأت تضع القليل من الكحل في عينيها ، وتدعك قدميها بالحجر) .

المدهش أن إخلاص الكاتب للبيئة المحلية يتجلى في المكونات الأساسية للشخصية (منظومة القيم التي تبني سلوك الشخصية) حيث نجدها ترفض العودة للكوخ للقاء حسنين رغم ملاحقته لها ، كما تجلى هذا الإخلاص في الأمور الفرعية (كدعك بدرية قدميها) .

ثمة أمر أسهم في تعاطف المتلقي مع هذه الشخصية (بدرية) هو رفضها ابتذال نفسها ، وحرصها على كرامتها وكبريائها ، حتى في أحلك الظروف وذلك حين تتبين أنها حامل، وتعرض عليها القابلة أن تتوسط لها لدى الرجل المسؤول عن الجنين ، فتنكر معرفتها به ثم تقول "سيظنني واحدة منهن ترمي نفسها عليه " لذا تفضل ... المخاطرة ، على أن لا تبتذل كرامتها !

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بعد أربعين سنة تكتشف أن حسنين كان متعلقاً بها ويريد الزواج بها ، وحين يئس منها غادر القرية إلى العراق ، ليعود بعد أن أصابه المرض إثر الحرب التي أحرقت تعبه ، فتكون بدرية أول إنسان يبحث عنه .

بعد سماع هذا القول تعود (بدرية) العجوز إلى بيتها وكأنها فتاة صغيرة ، فتبدو أشياءها البسيطة أكثر روعة حتى " جلبابها يبدو ناعماً أما جسدها فتحس به خفيفاً داخله " فقد ردّت هذه الذكريات شبابها ، وأنعشت كيانها ، فبدت حياتها أكثر دفئاً وأكثر جمالاً ، عندئذ بدأت تغزوها الأحلام فوجدناها أكثر جرأة في وصف علاقتها بحسنين ، إذ بدت لغة الجسد أكثر حضوراً من ذلك المشهد الواقعي الذي جرت أحداثه

منذ أربعين عاماً !! وإن عشنا كلا المشهدين بلسان الراوي ، مع أنه من الأجدى باعتقادنا أن نسمع الحلم بلسان الشخصية لا بصوت الراوي خاصة أن هذا الحلم قد حقق للشخصية ما عجز الواقع عن تحقيقه .

يؤكد لنا الكاتب في " أصوات الليل " أن الحلم لا يقتصر على مرحلة الشباب، وأن العجائز بحاجة إليه ، أيضاً ليستطيعوا متابعة حياتهم البائسة ، وهم على مقربة من نهاية رحلتهم الدنيوية ، خاصة أنهم بدؤوا يشهدون هذه النهاية تنشب مخالبها وتقتل الأهل والأصدقاء ، فيحل الصغار ، بعد أن كبروا ويهمش الكبار .

لم يعد مرور الزمن يعني لبدرية سوى ازدياد الآلام ، فقد لاحظت ازدياد عدد الأرامل في القطار ، بسبب الحروب المتعددة التي شهدتها البلاد، ورغم ذلك مازالت القوانين القاسية نفسها ، التي تحرم أرملة الشهيد من معاشها حين تتزوج !

كذلك ارتبط الزمن بالنسبة إلى حسنين ، بالموت إذ " لم يجد أحداً ممن كان يعرفهم في الحارة كلهم ماتوا ومن وجدهم كانوا صبية في أيامه ، أو أطفالاً على أذرعة أمهاتهم ، وبعضهم لم يكن ظهر في الدنيا..."(٦).

حتى المكان (البيت) تاه مع الزمن ، وحين وجده ، كان مختفياً بين بيوت كثيرة " لم تكن موجودة من قبل ، وقد امتدت يد الزمن لتغير حجمه فقد صغر في عين الشيخ ، بعد أن كان كبيراً في عيني ذاكرته ، لم ينس الراوي أن يبرز لنا أثر الزمن على البيت ، فقد مالت حيطانه وشاخت كما يشيخ الإنسان .

يبدو لنا تعامل الرجل والمرأة مع الزمن واحداً ، لم يبرز المؤلف خصوصية إيقاع الزمن على وجدان المرأة ، إذ من المعروف أنها أكثر حساسية لهذا الإيقاع من الرجل !

اللغة الرواية :

قدمت لنا رواية " أصوات الليل " عبر صوت الراوي الذي يبدو لنا محايداً، يسرد لنا سيرورة أحداث لا يشارك فيها ، ولكن مما أضفى جمالاً على هذه السيرورة ، تلك اللغة الحكائية البسيطة التي تجسد لنا معالم الشخصية الملتحمة بنسيج بيئتها ، وقد ساعد على حيويتها وتنوعها ، ولا ننسى مراوحة هذه اللغة بين زمني الماضي والحاضر ، وتنوع صيغها فكان السرد تارة بصيغة الجماعة (جماعة الذكور والإناث)، وتارة نجده بصيغة المفرد بصيغتيه أيضاً ، وإن غلب على الرواية صيغة الزمن الماضي ، لتأكيد الحكائية ، وقد استطاعت هذه الصيغة أن تمنحها إيقاعاً أليفاً وحميماً (خاصة أن الراوي يبدأ معظم فصوله بفعل كان أو الفعل الماضي) .

وقد لاحظنا في الافتتاحية تفرداً في الصيغة السردية ، فقد بدأها الراوي بفعل يمت للزمن الحاضر (نرى) ، وقد استخدم صيغة الجماعة كي يضمن تفاعل المتلقي مع عالمه الروائي ، إذ يصطحبه لرؤيته ، والمشاركة في مجريات أحداثه ، التي سيرويها لاحقاً ، فيضمن تواصل المتلقي مع البداية، وهذا هو المهم مادام التواصل سيكون مضموناً في الفصول التالية ، بفضل حيوية السرد وجمالية اللغة الروائية التي ابتعدت عن الترهل والإنشائية ، لتنشىء لنا عالماً غضاً ينبض بإيقاع البيئة الريفية .

امتزجت المشاهد الحوارية بالسردية في جميع لوحات الرواية ، إلا أننا لاحظنا في الفصل التاسع أن الراوي يكاد يختفي تماماً ، حتى كأننا أمام مشهد حواري أشبه بـ (سيناريو سينمائي) ينبض حيوية ، فمنذ البداية نجد فعل الأمر متكرراً (احك لنا يا خالة بدرية احك) وقد أدى هذا التكرار إلى شيوع الدفء والحميمية فيه ، كما أوحى لنا برغبة

الصبايا في سماع عالم مازال مجهولاً لديهن ، كما أدى التكرار إلى إيقاع محبب في بداية المشهد ، لذلك بدا هذا المشهد الحواري مؤسساً بطريقة مدهشة ، فقد اختار لنا المؤلف فضاء منفتحاً (السطح) يساعد على انفتاح الأحاديث على عوالم مستورة ، كما هيأ للفتيات جلسة مريحة على أكوام القش، كي ينطلقن بالحديث والعمل ، وبذلك شكلت البيئة المحلية خلفية مدهشة بحيويتها وجمالياتها ، فهي ليست ديكوراً صامتاً يؤطر السرد وإنما أحد المشاركين الفعليين في إنشاء هذا المشهد الذي يبدو لنا متناغماً مع الإنسان وعاداته ، ففتيات القرية لا يضعن الوقت في الثرثرة ودون أن يكون في أيديهن عمل يقمن به " يضعن الصينية على الطبلية ويتحلقن حولها ، يغرفن العجين من الماجور ، ويفتلنه خيوطاً صغيرة رفيعة ، ينثرنها متجاورة على سطح الصينية . أصابعهن تعمل في سرعة ، والعجين ملتف كالحبل حول أيديهن "[٧].

ويبدو المؤلف مولعاً بتقديم تفاصيل البيئة المحلية ، في كل ما يتعلق بالفتيات " مناديل رؤوسهن تركتها تنزلق إلى أطراف ضفائرهن، وشمرن أكمام الجلاليب على أذرعتهن، فبدا لونها مغايراً للون أيديهن التي لوحتها الشمس ، وبها أساور من البلاستيك الملون" يستحضر الراوي عبر لغة دقيقة تنطق بتفاصيل البيئة (المناديل ، الجلاليب ، الأيدي التي لوّحتها الشمس ، الأذرع التي حافظت على لونها بفضل الأكمام الطويلة ، الأساور البلاستيكية الملونة) .

كما استطاع أن ينقل لنا روح البيئة ، في هذا المشهد ، فالفتيات لا يحاورن بدرية ، وإنما يطرحن أسئلة عليها تقع ضمن المسكوت عنه في بيوتهن ، لكن في هذا الفضاء المفتوح تنطلق الأسئلة المكبوتة من أعماق الصبايا لتعبر عما يؤرقهن في بداية حياتهن من هموم (خاصة هم الزواج ، والحب) لذا يتوجهن بها إلى (بدرية) المرأة المجربة لتحدثهن عن هذا العالم المجهول ، فيطالبنها بتفاصيل حياتها الأولى مع زوجها،

ثم يطالبنها أن تحدثهن عن قصة (فاضل) الذي كان يلازم... ليلاً قريباً من دارها . وقد استمرت هذه الملازمة منذ ثلاثين عاماً، دون أن تفتح له باب بيتها، حتى بعد أن شاخ كان يأتي وتسمع سعاله ، فتخاف عليه وتطلب منه أن يشرب العسل الأسود صباحاً ، فقد نسجت ليالي الحرمان بينهما علاقة إنسانية شفافة .

ثمة لازمة حركية كانت تصاحب بدرية ، وهي تحدث الصبايا بذكرياتها فقد كانت تضرب الفتيات بعيدان القش كلما قلن كلمات لم تعجبها ، وفيها إساءة إلى أخلاقها ، ومثل هذه اللازمة تضفي حيوية على المشهد وتنأى به عن الإيقاع الواحد من جهة ، ومن جهة أخرى تشكل رفضاً بسيطاً لكل ما يسيء إلى سمعتها ، وأداة هذا الرفض (عيدان القش) أقرب وسيلة دفاع أمامها ، وهي أداة مستمدة من بيئتها .

إذاً نستطيع أن نقول : إن لغة البيئة الريفية التي ينطق بها الراوي والشخصيات ، شكلت أيضاً مناخاً تتنفسه الشخصيات وناظماً لسلوكها ، بل هي مصدر كل تفاصيل حياتها ، وبذلك تصبح هذه اللغة إحدى أهم العناصر التي أسهمت في جماليات هذه الرواية ، حتى الوصف بدت لنا عناصره التخييلية مستمدة من تفاصيل البيئة البسيطة ومستلزمات حياتها ، فالمرأة الفتية " لها رائحة العيش الطازج" ولاشك أن استخدام لفظة (العيش) المتداولة على صعيد شعبي عوضاً عن الخبز يبرز مدى حساسية المؤلف للبيئة .

رغم اهتمام المؤلف بالبيئة الريفية ، إلا أنه لم يعتمد العامية لغة للحوار بشكل رئيسي ، فقد لاحظنا عنايته بلغة الحوار ، ومحاولته تشذيبها دون أن يعني هذا إلغاء للعامية أثناء الحوار ، لكنها جاءت في مشاهد قليلة ، وفي عبارات سريعة ، لكن الغالب على الحوار اللغة الفصيحة البسيطة التي قد يظنها المتلقي عامية للوهلة الأولى فمثلاً تقول أم بدرية " معقول يا حاج ؟ تتزوج بعد الغالي ".

تتخلل هذا الحوار أحياناً مفردة عامية أو تركيب عـامي ، ممـا يضفي حيوية على المشهد دون أن يسيء إلى جماليته ، فمثـلاً تسـأل إحدى رفيقات بدرية (حين سمعت أن الدولة تحجز على أمـوال أرملـة الشهيد حين تتزوج وتستمر في قبض المعاش) ويعرفوا ازاي؟، فيأتيهـا الجواب :

- بيعرفوا فيه حاجة بتخفى على الحكومة ؟

أثبتت لنا الرواية أن المبدع الحقيقي ليس بحاجة إلـى اللهجـة العامية ليجسد لنا روح البيئة ، خاصة حين يحسـن اختيـار ألفاظـه ، ويحاول أن يبسّطها دون أن يخلّ بفصاحتها .

لكن افتقدنا في لغة العجائز ما نألفه لديهم عادة من تكرار للغـة الدينية باعتبارها ملاذاً أميناً لهم فـي أواخـر أيـامهم ، ولا ننسـى أن المصريين معروفون بطغيان هذه اللغة على حياتهم اليومية !!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الحواشي

(١) كتب محمد البساطي بالإضافة إلى رواية " أصوات الليل" خمـــس روايـــات " التـــاجر والنقـــاش " (١٩٧٦) " المقهى الزجاجي" (١٩٧٨) " الأيـــام الصعبـــة " (١٩٧٨) " بيـــوت وراء الأشـــجار " (١٩٩٣) " صخب البحيرة " (١٩٩٤) .

(٢) محمد البساطي " أصوات الليل " روايات الهلال ، ع ٥٩١ ، مارس ١٩٩٨ ، ص ١٤ .

(٣) انظر قصة " أصوات الليل " في مجموعة جبرا إبراهيم جبرا " عرق وقصص أخـــرى " منشـــورات اتحاد الكتاب العرب بدمشق ، ١٩٧٤ .

(٤) محمد البساطي " أصوات الليل " ص ١٧ - ١٨ .

(٥) المصدر السابق ص ٢٥ .

(٦) المصدر السابق نفسه ص ٤٦ .

(٧) نفسه ص ٨٢ .


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com